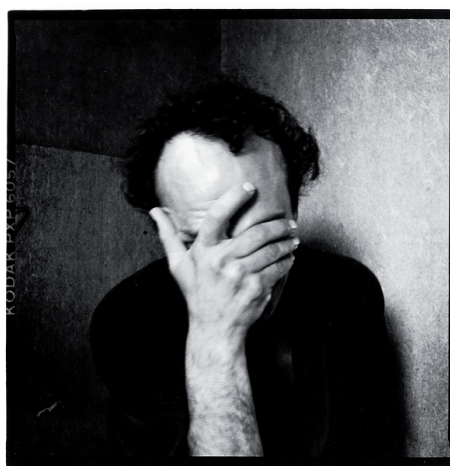


## le cinéma et les autres arts



Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Denis Bellemare et de Rodrigue Villeneuve

COLLABORATEURS   Dudley Andrew   Marie-Françoise Grange   François Jost   Alain Lacasse  
Michel Larouche   Andrée Martin   Patrice Pavis   Charles Perraton   Fernande Saint-Martin  
Paolo Cherchi Usai   PHOTOGRAPHIES   Richard Baillargeon

**PROTÉE** est publiée trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directrice : Francine BELLE-ISLE. Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL. Assistant à l'administration et à la rédaction : Rodrigue VILLENEUVE. Conseiller à l'informatique : Jacques-B. BOUCHARD. Responsables du présent numéro : Denis BELLEMARE et Rodrigue VILLENEUVE. Photo de la page couverture : Richard BAILLARGEON, *Champs/ la mer*, 1991, photographie noir et blanc.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal  
Jean-Marcel LÉARD, Université de Sherbrooke  
Louise MILOT, Université Laval  
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi  
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi  
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi  
Agnès WHITFIELD, Université York

Comité de lecture\* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi  
Paul BLETON, Têluq  
Marcel BOUDREAU, Université Laval  
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal  
Gilbert DAVID, Université de Montréal  
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal  
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi  
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal  
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en sciences sociales  
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 numéros/année)

INDIVIDUEL

Canada : 25\$ (12\$ pour les étudiants)  
États-Unis : 30\$  
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 30\$  
États-Unis : 40\$  
Autres pays : 45\$

Mode de PAIEMENT :

Chèque (tiré sur une banque canadienne)  
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens

CHAQUE NUMÉRO

Canada : 10\$ (5\$ pour les étudiants\*)  
États-Unis : 12\$  
Autres pays : 13\$

\* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, tél.: (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSR, la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication) et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

La publication de ce numéro a été rendue possible grâce à la collaboration de l'Association québécoise des études cinématographiques (AQEC), de la Société générale des industries culturelles du Québec (SOGIC) et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Denis Bellemare et de Rodrigue Villeneuve

## le cinéma et les autres arts

|   |     |
|---|-----|
| <i>Champs / la mer</i> / Richard Baillargeon  | 5   |
| <i>Présentation du dossier</i> / Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve   | 7   |
| <b>Le film comme œuvre</b> / François Jost  | 9   |
| <b>Voir, faire et faire-voir.</b> <i>Du cinéma et de l'architecture</i> / Charles Perraton                                | 17  |
| <b>Organisation et génération de l'image architecturale en mouvement</b> / Paolo Cherchi Usai                             | 26  |
| <b>La lanterne magique, laboratoire de la narrativité iconique</b> / Alain Lacasse  | 30  |
| <b>Effet-toile.</b> <i>Sur une séquence de Mauvais sang (Léos Carax, 1986)</i> / Marie-Françoise Grange                   | 35  |
| <b>Regards sur les estampes et le cinéma japonais</b> / Dudley Andrew   | 53  |
| <b>«Effet-Photo» et nouvelles images :</b><br><i>vers un cinéma de l'affect</i> / Michel Larouche                         | 61  |
| <b>Film est un film</b> / Patrice Pavis   | 66  |
| <b>Le cinéma de danse</b> / Andrée Martin   | 72  |
| <b>Sémiologie visuelle et sémiologie du cinéma</b> / Fernande Saint-Martin  | 78  |
| <b>comptes rendus</b>   |     |
| <i>Passé, Présent, Futur : exposition Pierre Cardin</i> / Claude-Maurice Gagnon   | 93  |
| <i>Exposition Multa Paucis</i> / Paul Lussier   | 94  |
| <b>Cinéma et Récit II. Le Récit cinématographique</b><br><b>d'André Gaudreault et de François Jost</b> / Jean Châteauvert | 97  |
| <i>A Theory of Literary Discourse d'Anders Pettersson</i> / Daniel Simeoni  | 100 |



# Champs / la mer<sup>1</sup>

## *Viatique*

Comme des incursions dans le territoire du temps, de l'existence... Mon travail, au bout du compte, ne serait que cela. Qu'une quête en ce territoire. Qu'une suite d'incursions dans ce lieu indéfini, cet espace de partout et de nulle part où je circule en y découpant et en y prélevant de larges pans de ce qui appartient à ce que l'on appelle le visible. Pourtant ce qui m'intéresse d'abord, dans la mise en images et en textes, ne tient pas à la (re)présentation de ce visible. Dans le brut du geste et de l'intention, dans la mouvance des émotions et des états d'âme, dans le mouvement de la mise en scène des substrats de la transformation du réel opérée par la photographie et l'écriture, je poursuis une chose qui tout compte fait a davantage à voir avec un intangible, un presque inaccessible. Ça pourrait s'appeler l'après, celui des gestes et des pas. Ce qu'il en reste. Les résidus, des sédiments. Un précipité fait d'aléatoire, de hasard et de trouble intérieur. Mais ça pourrait aussi se nommer une couleur, des nuances, une atmosphère, des ambiances. Des choses qui adhèrent, mais mal. Qui glissent, qu'on n'arrive pas à bien retenir. Des choses qui vacillent et puis qui basculent, aspirées par ce que je nommais ailleurs l'écart, c'est-à-dire cette « faille par où se donnerait à voir la matière même du temps et de l'espace, la chair, le sang, les viscères et cette matière »<sup>2</sup>.

Des images pour appeler tout ça. Des images qui procèdent de la découpe dans le tissu fragile du clair et du sombre. Des images comme ici, dans *Champs / la mer*. Des images dans l'infiniment près et l'infiniment lointain. Des images qui se tendent et se tordent dans l'après et l'écart. Des images dont la matérialité trompe effrontément. Des images qui ne disent pas l'état des choses, mais qui ne seraient que le rappel d'une trace laissée là, d'une empreinte incrustée dans la matière argentique. D'une empreinte qui se voudrait là pour ouvrir, dans l'indétermination, des hors-champs, cette sorte particulière d'espace qui ne se déploie que dans le virtuel, l'ailleurs, que dans le vide entre les images et les mots mêmes, par delà « la surface des choses et du glacié des apparences »<sup>3</sup>. Des images qui, à la limite, n'en seraient plus tant les objets, les êtres, les choses à leur surface se raréfieraient, au point de disparaître presque et de céder la place à ce qui ne serait plus qu'une surface qui irait à force de regards et de plissements des yeux en se rétrécissant, en s'amincissant, devenant presque transparente et puis soudainement opaque, dense, noire. Paradoxe de ce qui en se faisant petit, infime presque, devient au contraire immense, ouvert, à perte de vue et à perte de sens, au-delà de l'image, au-delà des mots et des histoires, sans fond et sans tain. Minimalement.

*Richard Baillargeon*

1. Le travail intitulé *Champs / la mer* a été réalisé de 1990 à 1991. La version reproduite ici reprend la presque totalité des matériaux (images et textes) de la version originale, laquelle se présente sur tirages photographiques noir et blanc de grand format (79cm par 101cm). Ce travail a été produit grâce à l'aide financière du ministère des Affaires culturelles du Québec (programme soutien à la création). Une version remaniée et accompagnée d'un texte plus élaboré a été publiée dans la revue d'art contemporain *Noir d'encre* (vol. 1, n° 2, 1991, Québec). Des extraits de *Champs / la mer* ont fait partie des expositions de groupe *New Borders, New Boundaries* (présentée à Gallery 33, Toronto, 1991) et *Le réel et ses simulacres* (produite par VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie (Québec) et présentée à l'*Espace Contretype*, Bruxelles, Belgique et à Saint-Malo, France). Quelques-uns des tirages originaux font partie de la collection du Musée canadien de la photographie contemporaine (Ottawa, Ontario).

2. Tiré de *Champs / la mer* (2<sup>e</sup> état), in *Noir d'encre*, vol. 1, n° 2, Québec, 1991.

3. Tiré du texte d'accompagnement de la série *D'orient* (1988-1989).





# PRÉSENTATION

## le cinéma et les autres arts

Le titre *Le cinéma et les autres arts* peut paraître témoigner d'un peu de condescendance, mais son renversement, les arts et le cinéma, révélerait un préjugé de taille : le doute quant au film comme oeuvre. Dans son texte d'introduction, François Jost veut montrer le côté bon objet du cinéma en soumettant à l'épreuve de tous les arts l'attitude esthétique qu'on peut adopter à son égard et l'établissement de certaines frontières théoriques et esthétiques.

Ce numéro ne se veut pas une revanche des images en mouvement; encore moins se veut-il l'expression d'une sorte d'œcuménisme béat entre «arts frères», ou encore le dessin d'un avenir radieux pour toutes les républiques imagiques. Il y aura toujours de part et d'autre des résistances et ce sont celles-là qu'on pourrait explorer dans et au-delà des fixations post-modernes comme la transdisciplinarité, dans et au-delà des angoisses formalistes touchant les spécificités.

Le texte de Fernande Saint-Martin prend à partie la sémiologie du cinéma dans son refus d'aborder la question du langage visuel au profit du seul «il n'y a de sens que nommé». Ce à quoi Marie-Françoise Grange répond peut-être, indirectement, en se proposant de démontrer que le langage visuel offre au cinéma une aussi grande complexité que dans la peinture. Dans un extrait de *Mauvais sang* de Carax, elle fait voir l'opposition entre opacité figurative et linéarité représentative, entre figure et figuration.

Ces rencontres entre les arts ont le grand mérite de désigner en creux les postures fondamentales des divers régimes de représentation. Ainsi Patrice Pavis dans *Film de Beckett* montre, en une série d'oppositions graduées, les conflits des dispositifs du théâtre et du cinéma à partir de la question du regard. Le théâtre, selon lui, aurait refoulé la question du cinéma, si bien que les éternels frères ennemis en auraient encore pour longtemps à se regarder comme chiens de faïence.

Plutôt que de rêver l'interdisciplinarité comme la traversée, voire la fusion de toutes les expressions artistiques en une oeuvre, ne vaudrait-il pas mieux être plus modeste et voir dans ces (faux) croisements l'occasion, pour chaque discipline, de se redéfinir, la théâtralité au cinéma permettant, par exemple, au théâtre de se repositionner? Dans ce sens, Andrée Martin expose avec méthode le concept d'image dansante, à partir d'une mise en rapport de la danse actuelle avec le nouveau cinéma.

Charles Perraton fait de même s'interroger cinéma et architecture, en mettant en parallèle les procédures d'enchaînement des images et l'organisation syntaxique des lieux. Il implique pour cela le sujet-spectateur, ce que font aussi Michel Larouche et Paolo Cherchi Usai. Sauf que dans leurs cas la réception devient le fait d'un spectateur peut-être différent, sensible à des percepts auxquels sont d'abord rattachés des affects : effets-photos, sculptures en mouvement.

L'intérêt pour ce nouveau spectateur ne doit pas cependant nous détourner de ce que nous enseigne le passé quant à la rencontre de nos différents dispositifs. Ainsi le récit de *lanterne magique* apparaît à André Lacasse comme un laboratoire du cinéma à venir, puisque là se sont réalisés, dans le champ des images (presque) en mouvement, les premiers équilibres qui l'intéresseraient entre visible et lisible, iconicité et narrativité. Dudley Andrew pousse encore plus loin dans le temps la similarité des systèmes de production et de réception en comparant les estampes et les films japonais.

Le cinéma se veut donc dans ce numéro l'occasion de rencontres avec divers arts (limités ici à cinq : la danse, l'architecture, la photo, le théâtre et la peinture). Nous récusons bien sûr avec force le cliché qui voudrait que, dernier des arts (et la vidéo?), il les englobe tous. Nous croyons seulement que l'hétérogénéité du langage cinématographique, si elle n'appelle pas nécessairement tous les arts, appelle en revanche l'hétérogénéité de ce numéro.

Celui-ci s'inscrit, il faut enfin le rappeler, dans la foulée du colloque *Le cinéma et les autres arts*, tenu par l'Association québécoise des études cinématographiques, du 14 au 18 novembre 1990, au Musée des beaux-arts de Montréal, sous la direction de Martin Lefebvre.

*Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve*  
Université du Québec à Chicoutimi





# LE FILM COMME OEUVRE

---

FRANÇOIS JOST

Relier le cinéma aux autres arts, c'est, en un sens, tenir pour résolue la question de son statut artistique. Si la sémiologie et la narratologie ont considéré jusqu'à présent le film comme un objet neutre, il apparaît à présent que le critère de l'évaluation joue un rôle dans la réception du film. Il ne s'agit donc pas de proposer la énième ontologie du cinéma, mais plutôt d'expliquer ce que peut signifier *voir un film comme une oeuvre*. S'inspirant du philosophe américain, A. Danto, tout en s'appuyant sur une théorie personnelle de l'énonciation cinématographique, cet article montre comment l'oeuvre se constitue à la croisée de l'attention spectatorielle et de l'intentionnalité\* auctoriale.

Linking the cinema to the other arts in a way implies that the question of its artistic status has been resolved. Although, in the past, semiology and narratology have considered the film to be a neutral object, it is now apparent that evaluation plays a role in a film's reception. This article is not yet another ontological view of cinema, but rather an attempt to explain what *seeing a film as a work of art* could mean. With reference to the American philosopher, A. Danto, and his own theory of cinematographic utterances, the author shows how a work of art is constructed where the spectator's attention and auctorial intention meet.

Il faut l'assurance d'Arnheim pour demander en 1983 : «Y a-t-il encore des critiques de cinéma ou même des théoriciens qui parlent d'art quand ils rendent compte d'oeuvres précises?» et pour affirmer :

Aujourd'hui, dans les écrits sur le cinéma, on trouve de bonnes analyses du contenu, beaucoup de dissections grammaticales et même de philosophie; mais leurs auteurs ont tendance à accorder la même attention aux productions commerciales insignifiantes qu'aux rares chefs-d'oeuvre.<sup>1</sup>

Nul doute que ces reproches, qu'Arnheim adresse indifféremment aux critiques et aux théoriciens, visent en priorité les seconds et, plus particulièrement, ce sous-ensemble que forment les sémiologues et les narratologues. La sémiologie, et dans sa foulée la narratologie, ne refusent-elles pas de distinguer entre bon et mauvais objets, laissant à la critique le soin de *juger*? Le film ne serait, pour l'une et l'autre, qu'un exemple pertinent, neutre, dont la qualité ou la nullité éventuelle ne modifierait en rien les termes de l'analyse.

J'ai montré ailleurs qu'un excès de savoir dans le cadre d'un récit strictement focalisé pouvait aussi bien être interprété comme une paralexie que comme une erreur narrative, selon qu'on renvoyait ce phénomène au narrateur ou à l'auteur, et que cette interprétation dépendait du jugement porté par le spectateur sur celui-ci<sup>2</sup>. Voilà au moins une raison (on le verra, il y en a d'autres) pour

ne plus laisser en dehors de la narratologie le concept d'oeuvre, voire cette espèce de continent perdu qu'est l'évaluation esthétique.

Qu'on me comprenne bien : il ne s'agit pas pour moi de confondre narratologie et critique (cette position a malheureusement ses tenants en matière de cinéma) ni même de proposer la énième définition de l'art cinématographique, je me propose seulement de montrer comment le critère de l'évaluation joue un rôle dans la réception du film et ce que peut signifier *voir un film comme oeuvre*.

Le cinéma est l'unique art qu'on puisse désigner en faisant référence à son statut artistique (le «septième art»). Cela en dit long sur la façon dont on argumente pour fonder celui-ci. Pour Canudo, cette définition ordinaire inclut d'emblée le cinéma dans un classement systématique dont il est l'aboutissement logique. Dans ce système, seuls deux arts existent vraiment, englobant tous les autres : l'architecture et la musique; la peinture et la sculpture étant les compléments de la première, sa «figuration sentimentale», la poésie et la danse, «l'effort de la parole et de la chair pour devenir musique»<sup>3</sup>.

Il suffit d'inclure ces arts dans le film pour conférer au cinéma, du même coup, un statut artistique :

Voilà pourquoi le cinéma qui résume ces arts, qui

est de l'art plastique en mouvement, qui participe des «Arts Immobiliers» en même temps que des «Arts mobiles» selon l'expression de Valentine de Saint-Point ou des «Arts du temps» et des «Arts de l'espace» selon celle de Schopenhauer ou encore des «Arts plastiques» et des «Arts rythmiques» en est le septième.<sup>4</sup>

Quant à la photographie, au théâtre, à la lanterne magique, ils sont violemment renvoyés hors des frontières de l'art, de même que le mime et les cartons du muet :

Le film, l'oeuvre, apparaîtra alors par ses propres modes, hors des modes communs aux autres arts, hors des sous-titres trop explicatifs, hors des discours mimés, hors de toutes ces épreuves photographiques, scènes théâtrales, de tous ces aspects de théâtre simplement privés de la parole.<sup>5</sup>

Et encore :

Le cinéma n'est pas du tout une étape de la photographie [...] l'écraniste se doit de transformer la réalité à l'image de son rêve intérieur. Pour imposer un style à sa vision, il ne peut se contenter de photographier tel ou tel site, mais de jouer avec des lumières captées pour évoquer des états d'âme et non des faits extérieurs.<sup>6</sup>

Dans cette perspective, le cinéma *deviendrait* «le système de tous les arts». Le conditionnel mérite d'être souligné car, pour Canudo, «ce cinéma n'est pas encore entièrement né, demeurant pour l'heure tributaire des autres arts, malgré les tentatives partielles de cinq ou six écranistes français, italiens, suédois et allemands»<sup>7</sup>.

Bien sûr rien n'oblige à suivre Canudo — et il y a même de bonnes raisons de ne pas le faire —, mais ce retour à la case départ a l'intérêt d'éclairer de multiples façons la nature de la liaison entre le cinéma et les autres arts.

Pourquoi raisonner sur le cinéma en termes d'esthétique? «Pour que le cinéma soit un art», nous répond Canudo dès le titre de la première partie de son «Esthétique du 7<sup>e</sup> art». Le but avoué de cette réflexion est de le sortir du mercantilisme des «industriels qui ne sont pas lettrés et artistes»<sup>8</sup>. Il s'agit donc de montrer que la connivence — l'alliance? — du cinéma avec les autres médias ou spectacles (la lanterne magique, le mélodrame, la pantomime, la littérature, etc.) est purement accidentelle, que son essence est tout autre, dans cette noblesse qui l'oppose à la «grossièreté» du théâtre.

Parce que le cinéma paraît l'aboutissement de la *mimésis*, en même temps que le lieu de la «disparition élocutoire du poète», on lui dénie, sur le mode de la critique baudelairienne de la photographie, tout statut créatif. Parce qu'il se contente de présenter des drames de geste organisés autour d'une action, il ne fait qu'illustrer le plus mauvais théâtre. Pour repousser ces deux arguments (librement formulés) qui empêchent le cinéma d'accéder à l'art, Canudo renverse la hiérarchie aristo-

télicienne selon laquelle la valeur du poète se mesure à l'invention des actions plus qu'à la «diction» (pour parler en termes genettiens), il met en avant la créativité de l'écraniste, ce «supposé-réalisateur», son style — son énonciation cinématographique, si l'on préfère —, faisant découler l'art non de l'extériorité, du visible, mais de son intériorité, celle-ci ne trouvant son modèle que dans les autres arts jusqu'à devenir «un conte visuel fait avec des images, peint avec des pinceaux de lumière»<sup>9</sup>.

Contrairement à la théorie de la littérature, dont la réflexion esthétique répond d'abord à la question du *fondement* («qu'est-ce qui fait d'un message verbal une oeuvre d'art?»), ne remettant pas en cause qu'il existe un art littéraire, les critiques ou les théoriciens du cinéma sont d'emblée poussés à l'ontologie, obligés de se demander si le cinéma est un art.

Les défenseurs de «l'artistique» du cinéma ont à se battre sur deux fronts principaux :

Le premier, que l'on vient d'évoquer, est celui de la *mimésis* (critique de l'image pour son adhérence au réel, de l'action pour son adhésion au récit). En gros, cette critique a reçu jusqu'à maintenant deux types de réponses: celle des cinéastes, principalement des années vingt qui, approuvant finalement l'argumentation des contempteurs de l'Art cinématographique, proposent de se débarrasser de cette malédiction qui pèse sur le film par la recherche d'un cinéma «pur», évacuant le scénario, l'anecdote, cherchant l'abstraction, le visuel pur ou la musique. Celle des théoriciens qui entreprennent de démontrer que ces critiques sont fausses.

Une telle démonstration s'appuie d'abord sur la recherche des critères qui séparent l'image cinématographique (et plus tard sa combinaison avec le son) de la réalité. Et l'on réfute que le cinéma reproduise mécaniquement la réalité, on montre que la perception de l'image n'est pas celle de la réalité, on argumente sur la spécificité, l'invention, la suggestion et la surprise qui sont les attributs de l'art. Le second geste est de montrer que le film ne se réduit pas à l'histoire, mais qu'il vaut par son traitement particulier des images et des sons («la plupart des cinéastes ne produisent pas des oeuvres d'art, mais racontent des histoires»)<sup>10</sup>. Nombreux sont ceux qui sont encore redevables d'une telle approche, développée avec rigueur par Arnheim, approche que je nommerai essentialiste. La sémiologie elle-même, telle qu'elle fut développée par Metz dans *Langage et cinéma*, est solidaire de cette recherche, puisqu'elle vise, finalement, à définir la cinématographicité, à cela près qu'elle raisonne en termes de codes et, partant, de langages. Cette différence est de taille, puisqu'elle revient à évacuer par omission notre problématique. À quoi renvoient la théâtralité ou la picturalité auxquelles recourent de nombreuses analyses? À une question d'esthétique ou à une question de langage? N'oublions pas que, parler du jeu théâtral des acteurs dans tel ou tel film peut servir aussi bien à décrire ses traits idiomatiques qu'à juger sa valeur artistique.

En tout état de cause, analyser la lumière, la couleur, le mouvement, etc. revient à répertorier les attributs d'une essence de la cinématographie et à chercher le statut artistique du cinéma dans l'ontologie.

Le second argument qui dévalue la revendication du cinéma à être un art, c'est la perte de l'*aura*. On connaît le raisonnement de Benjamin : l'oeuvre d'art se distingue de sa reproduction par son ici et maintenant, par «l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve», par son authenticité qui la renvoie à un moment unique de l'histoire ainsi qu'à une durée matérielle, à un usage rituel. Cette unicité et cette authenticité sont ce qui donne autorité à la chose, son *aura*<sup>11</sup>.

Or, avec la photographie, puis le cinéma, la reproduction s'impose comme forme originale d'art et l'idée même d'authenticité perd son sens. La valeur culturelle, propre aux premières oeuvres d'art, que l'on contemple parfois dans le secret, à l'insu du public (les peintures rupestres, les statues dans la *cella* des temples) cède la place à la valeur d'*exposition* : le film doit être accessible partout, en toutes circonstances, à n'importe qui. Ainsi se trouve ébranlé «le caractère général de l'art» que constituait l'*aura*. À n'en pas douter la multiplication des complexes multi-salles, des chaînes de télévision, des cassettes vidéo donne raison à cette prophétie de Valéry :

Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin, dans nos demeures, répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, aussi serons-nous alimentés d'images visuelles et au moindre geste, presque à un signe.<sup>12</sup>

C'est bien cette perte de l'*aura* que Godard pointe à sa manière en disant qu'à la télévision on ne voit pas des films, mais des reproductions de films.

Le rapprochement du cinéma et des autres arts par le biais de l'auteur semble être une façon d'échapper à cette dissolution, propre au cinéma, de l'autorité de la chose. Ainsi, Aumont, dans *L'Oeil interminable* va de Lumière-peintre à Godard-peintre<sup>13</sup>. En transformant le cinéaste en artiste, une telle démarche résout, cette fois par excès, la question de l'art : si «l'écraniste», comme disait Canudo, est un artiste, alors le cinéma *a fortiori* est un art.

Il est inutile d'allonger la liste des définitions du cinéma comme art. Il me suffit de constater que, la plupart du temps, c'est en regardant les autres arts qu'on les forge. Si cette démarche va à l'encontre de la tradition de la poétique, qui consiste à définir l'oeuvre littéraire en la distinguant des autres pratiques verbales plutôt qu'en la comparant avec les autres oeuvres d'art, ce n'est pas que le cinéma manque d'autres pratiques visuelles qui serviraient en quelque sorte de groupe témoin ni, d'ailleurs, qu'il forme un tout homogène. Aujourd'hui les pratiques de l'image sont aussi quotidiennes que diversifiées (du reportage à l'autoscopie en passant par la caméra de surveillance), en sorte qu'on pourrait se demander ce qui différencie ce sous-ensemble que forment les oeuvres

filmiques à la fois des autres films et des autres usages de l'audiovisuel. Quand cette question est posée, c'est toujours sous l'angle sémiologique ou narratologique<sup>14</sup>, rarement sous l'angle esthétique. Même le film de fiction, qui à lui seul occupe la quasi-totalité des théoriciens du cinéma, n'est travaillé que sous l'angle de... la fiction, conçue comme un univers dont la seule porte d'entrée est la compréhension. Or, à défaut de définir l'essence de l'art cinématographique, on peut tenter de briser la neutralité de l'objet, texte ou récit, pour caractériser la réception du film comme oeuvre.

Qu'est-ce que la pertinence narrative? C'est ce principe, par essence réducteur, qui fait du monde diégétique un monde dont nous tentons à chaque instant d'améliorer notre représentation par l'intégration de nouvelles hypothèses logiques ou chronologiques. Du même coup, la sémiologie ou, *a fortiori*, la narratologie, qui en rendent compte, s'efforcent de mettre au jour des processus *obligatoires* sans lesquels le spectateur ne comprendrait rien à l'anecdote. De là, on a réduit le spectateur à une machine qui enregistre des histoires oubliant ce reliquat qui, parfois, est la seule source de plaisir esthétique, le *facultatif*. Facultatif comme les structures en miroir, ces téléstructures que certaines oeuvres filmiques permettent de repérer dans la disposition des images, des sons ou des thèmes, et qui n'améliorent en rien notre connaissance du monde diégétique<sup>15</sup>. Au contraire (Valéry : «Heureux l'artiste qui s'avance dans la gratuité et laisse derrière lui la nécessité!»). Or, à l'évidence, c'est dans cette facultativité que l'on s'accorde à faire résider l'art et non pas dans la nécessité quasi mécanique de l'histoire.

Le regain d'intérêt des théoriciens du cinéma pour l'art annonce la fin de l'hégémonie de ce spectateur narrativisant, monolithique et improbable, construit par la sémiologie. L'erreur de la sémiologie de la première génération a été de fonder son entreprise sur l'unicité d'un sujet stable. Comme si tous les spectateurs ne s'intéressaient qu'au déroulement narratif du film, comme si la place du spectateur était une et invariable. La sémiologie d'inspiration psychanalytique n'a d'ailleurs en rien modifié ces pétitions de principe. À y regarder à deux fois, on se rend bien compte que ce monolithisme sur lequel se fondaient les théories de la signification, vite transformées en théories du récit, était largement tributaire de l'unicité du sujet parlant hérité de la linguistique. Dans cette perspective, j'ai été amené à distinguer entre l'*énonciation cinématographique*, produite par un supposé-réalisateur qui parle cinéma, avec un style propre, une «manière», l'*énonciation narrative*, renvoyée à un narrateur qui raconte les événements, et l'*énonciation filmique*, ancrée dans un sujet empirique responsable du film lui-même (cameraman, preneur de son, etc.)<sup>16</sup>. Si ces différentes strates énonciatives correspondent aux divers masques dont le spectateur revêt l'émetteur du film, il est conséquent de faire éclater à présent l'unicité de ce partenaire anonyme sans lequel le film ne serait qu'un objet. Le spectateur peut être un sujet narrativisant, mais il peut aussi aller de l'énonciation narrative à l'énonciation

cinématographique ou filmique dans un aller et retour quasi instantané, parfois beaucoup plus désordonné qu'on l'imagine ou, du moins, que se plaît à l'imaginer le théoricien du récit. C'est dans ce mouvement que l'on trouvera le film comme oeuvre.

L'approche essentialiste minimise le rôle du spectateur en laissant croire que les différents arts sont intrinsèquement présents dans le film, sous forme de codes ou d'attributs essentiels. Quant à l'analyste de l'artiste-cinéaste, il fait comme si tout spectateur recevait, ou mieux, éprouvait, les sentiments ou les émotions esthétiques à son instar. C'est négliger le statut précaire de l'art cinématographique, précaire en ce sens que le film n'impose nullement une réception artistique, comme le feraient le tableau dans un musée, le morceau de musique dans la salle de concert, ou une statue découverte par hasard dans les thermes de Stabies. Contrairement à l'opéra ou à la galerie qui dictent au spectateur une écoute ou un regard esthétique, la salle de cinéma lambda est aussi bien un lieu de divertissement que de culture, un lieu que l'on fréquente pour s'amuser, pour sortir comme pour contempler une oeuvre. En exposant le film au plus grand nombre possible, selon la logique décrite par Benjamin, elle rate cette fonction de célébration que Marin attribue à l'exposition picturale<sup>17</sup>.

Qu'y-a-t-il de commun entre *L'entrée du train en gare de la Ciotat* projeté dans le salon indien du Grand café en 1895 et *L'entrée du train en gare de la Ciotat* projeté au Musée d'Orsay ou dans un amphithéâtre rempli d'étudiants en études cinématographiques en 1991? Pas grand-chose. Pas plus en tout cas qu'entre ce Quichotte de Ménard et ce Quichotte de Cervantès que Borges imagine textuellement et graphiquement identiques et qui diffèrent du seul fait qu'ils n'ont pas été produits dans le même contexte temporel, géographique et idéologique.

On sait le parti qu'a su tirer de ce dernier exemple appliqué à l'art un philosophe comme Danto, en montrant que l'on ne pouvait s'en tenir aux propriétés visuelles d'un objet pour l'identifier ou non comme une oeuvre d'art. Rien ne différencie perceptuellement une boîte de soupe Campbell exposée par Warhol dans un musée d'une boîte de soupe Campbell achetée dans un supermarché. Et il faut donc résoudre ce que Danto appelle «la différence ontologique entre les oeuvres d'art et leurs répliques non artistiques»<sup>18</sup>. Il est tout aussi vain de refuser de donner un statut artistique au cinéma en vertu de son essence «réaliste» que de vouloir prouver, a contrario, qu'il est un art parce que l'image n'est pas la réalité.

Demandons-nous plutôt pourquoi le même objet, par exemple *L'entrée du train en gare de la Ciotat* est, pour le spectateur de 1895, «la vie collée au mur»<sup>19</sup>, «un cadrage photographique» pour l'historien du style et des techniques Salt<sup>20</sup>, une preuve de «cette infiltration de la vision dans la représentation, qui fait la moitié de l'histoire de l'art» pour Aumont<sup>21</sup>. En fait, à lire ces réactions, on se rend bien compte que ce qui oppose la

première aux autres, c'est que, loin de mettre l'accent sur l'iconique (= la ressemblance sous «quelque rapport» avec son objet), elle met l'emphase sur le caractère indicial de ce mode d'enregistrement du visible qui garde une trace de la vie au point de la «coller au mur». Le cinéma est alors un média, c'est-à-dire un moyen de nous mettre en contact avec la réalité, et le film est un documentaire. Pour Salt, *L'entrée du train en gare de la Ciotat* est encore un document qui témoigne de l'histoire des médias. Pour Aumont, c'est un monument : le film ne se réduit ni à cet en-deçà qui serait son support matériel, ni à cet au-delà dont il garde la trace, il est «constitué» en oeuvre d'art.

Qu'est-ce que regarder un film comme une oeuvre? Là encore Danto nous fournit un début de réponse :

La différence entre la description factuelle et la description fictive n'est pas que l'une est vraie et que l'autre est fausse : un énoncé qui se veut factuel peut se révéler faux sans pour autant être élevé au statut de la fiction, de même qu'une prose fictionnelle peut être vraie du point de vue des faits. Elle est due au fait que la prose factuelle est identifiée littéralement comme une description, alors que dans le cas de la fiction l'identification est artistique.<sup>22</sup>

En 1895, *L'entrée du train en gare de la Ciotat* était du côté du factuel, parce que le film était d'abord un témoignage, une description d'un monde familier ou non (c'est pourquoi Lumière filmait l'univers des habitants des villes qu'il visitait pour leur exhiber ensuite comme une preuve de la capacité reproductrice de l'invention); aujourd'hui, l'acte analytique qui consiste à affirmer que Lumière a «érigé la lumière et l'air en objets picturaux» est un geste d'identification du film comme oeuvre artistique, à l'opposé de la simple réplique matérielle qu'il a pu sembler être. C'est bien ce qu'affirmait à sa manière Sternberg à propos d'Anatahan :

À la réalité, il faut préférer l'illusion de la réalité. Sinon vous faites comme Jean Rouch dans *Jaguar* [...] vous filmez tout ce qui se passe devant la caméra. Cela, c'est du documentaire, ce n'est pas de l'art.<sup>23</sup>

Il ne faut pas s'étonner qu'en ce point les théoriciens rejoignent plus ou moins la critique. À l'opposé de la sémiologie qui revendiquait une sorte de neutralité du regard, le fait de relier le cinéma aux autres arts impose de transformer l'objet né de la «duplication mécanique», comme on disait dans les années soixante-dix, en oeuvre.

Que l'on puisse dire aussi bien «Tout film est un film de fiction» (Metz) ou «Tout film est un documentaire» (Godard) montre bien à quel point son statut artistique est attentionnel et non constitutif, à quel point il est soumis au regard spectatorial.

Voir le film comme un documentaire, c'est le rapporter à de simples objets grâce à cette opération de renvoi caractéristique de l'image cinématographique comme de l'image photographique, poser les objets



comme avoir-été-là plutôt que comme étant-là, mais ce peut être aussi le rattacher à son auteur conçu comme un sujet empirique, dont la singularité fait à elle seule l'intérêt, en somme, privilégier l'énonciation filmique : ainsi, toute bande est un témoignage à conserver pour les Archives du Film<sup>24</sup>. Voir le film comme une oeuvre, c'est chercher du côté de l'énonciation pour construire une interprétation capable de transfigurer sa matérialité et l'opération de renvoi dont il est la cause<sup>25</sup>.

Prolongeant la remarque de Danto selon laquelle « nous ne pouvons caractériser une oeuvre d'art sans en même temps l'évaluer »<sup>26</sup>, Roschlitz va jusqu'à affirmer que « "l'appréciation" ou "l'évaluation" est indissociable de l'interprétation »<sup>27</sup>. Imaginons, dit-il, que nous arrivions en retard dans un cinéma où l'on projette King Kong, de sorte que, voyant des images en noir et blanc de la mer et des îles, nous ne sachions s'il s'agit d'un documentaire relatant un voyage en Polynésie ou du film lui-même :

Nous essayons d'interpréter les images qui se succèdent. S'il s'agit du documentaire, l'interprétation n'a trait qu'aux informations, la beauté des images étant un supplément "esthétique" plus ou moins agréable. Dans ce cas, il peut y avoir des passages pauvres en information — peu importe si nous avons manqué le début. S'il s'agit du film, il est indispensable de connaître le point de départ de la quête. À chaque moment notre interprétation est guidée par une attente de cohérence, conférant à l'ensemble le caractère d'une vision particulière.<sup>28</sup>

Je laisserai de côté l'exemple de Roschlitz, qui ne me paraît pas très bien choisi, pour conserver l'idée-force qu'il développe, à savoir que l'exigence de cohérence ne sera pas la même selon que mon identification du film sera artistique ou non. C'est encore plus vrai sans doute d'un film comme Zelig, dont le statut d'oeuvre n'est attribuable qu'à partir du moment où l'on a compris que son apparence de simple description, avec toutes les sautes qui le rattachent au genre « reportage », est un deuxième degré, effet de l'art de l'auteur. Évaluer en l'occurrence, ce n'est pas juger selon une échelle de valeurs qui va du bon au mauvais, c'est différencier le film d'un simple témoignage sur le monde ou sur celui qui l'a tourné, c'est le constituer en oeuvre. On aurait bien du mal en effet à transposer au cinéma l'argument par lequel Genette évacue la question de l'évaluation de la théorie littéraire. Si une mauvaise tragédie reste une tragédie, un mauvais sonnet un sonnet, quel genre cinématographique est suffisamment codifié pour passer avant son statut de film ? Au cinéma, une mauvaise comédie est d'abord un mauvais film, car sa « filmicité » l'emporte très largement sur les critères qui permettent de la rattacher à un genre.

Certes le statut artistique du film ne dépend pas du seul spectateur dans la mesure où de nombreuses stratégies sont déployées pour lui donner des consignes l'incitant à voir le film comme une oeuvre, depuis les

ciné-clubs, les cinémathèques, aux critiques de journaux, en passant par les espaces spécialisés sur les chaînes de télévision aux collections vidéo de « chef-d'oeuvre de l'art cinématographique ». La cinéphilie n'est rien d'autre qu'une quête de l'aura perdue à travers la glorification de la sortie rituelle au cinéma, la préférence accordée à ces espaces de célébration que sont les séances uniques ou les festivals réservés aux initiés. Je laisse au lecteur le soin de méditer sur le fait que les arts déjà légitimes n'ont pas l'équivalent des cinéphiles (quels littératurophile ? ou sculpturophile ? Il n'y a que des bibliophiles et des mélomanes), et sur cet autre : un roman qu'on tient pour une oeuvre est un *livre de chevet*, alors qu'un film que l'on vénère est un *film-culte*, dont la valeur se mesure à la difficulté de le voir.

Si ce conditionnement social incite à regarder le film comme une oeuvre, il n'est pas cependant suffisant pour le transformer en oeuvre. Pour que cette opération soit possible, il faut encore que le film puisse être construit comme une intentionalité artistique, ce qui nous ramène indirectement à la problématique de l'énonciation.

Jusqu'à présent j'ai fait comme s'il allait de soi que la *mimésis* était contraire à l'art cinématographique. Il s'en faut de beaucoup pourtant que cette idée soit acceptée par tous. N'a-t-on pas lu à maintes reprises que le cinéma, c'était la réalité révélée ? Il faut donc s'attarder sur ce danger qui menace l'interprétation de toute oeuvre d'art selon Danto, l'illusion de la transparence ainsi que son contraire, l'opacité.

Beaucoup d'encre à couler à propos de la transparence, mais la rigueur des formulations du philosophe américain éclaire d'un jour nouveau notre réflexion. Conçue à l'instar du célèbre panneau de verre de Vinci, interposée entre l'artiste et son modèle, la théorie mimétique de l'art réduit l'oeuvre à son contenu, tout le reste étant supposé invisible, ce reste s'identifiant pour l'occasion à ce que désigne pour moi le terme « énonciation »<sup>29</sup>. Cette invisibilisation est facilitée, ajouterait Schaeffer, par le fait que le cinéaste, contrairement au peintre, mais comme le photographe, « se définit beaucoup plus par rapport au réel "à mettre en images" que par rapport à des questions posées par la tradition » cinématographique<sup>30</sup>. Non seulement le cinéaste, mais aussi bien le cameraman, le preneur de son ou le comédien qui, comme le dit Danto, tente lui aussi de se transformer en panneau de verre pour s'annuler au profit du personnage. N'est-ce pas d'ailleurs ce que constate le scénariste dans *Sunset Boulevard* : « Qui croit qu'on écrit les films ? On croit que les acteurs l'ont inventé ». Pour la théorie mimétique « toutes les propriétés d'une oeuvre d'art sont les propriétés appartenant à ce qu'elle montre »<sup>31</sup> (en écho, ce propos de Rossellini : « Il faut tâcher de revoir les choses telles qu'elles sont, non pas en matière plastique, mais en matière réelle »<sup>32</sup>). Cette conception se révèle incapable de distinguer l'oeuvre d'art d'une simple représentation. Elle va à la fois contre l'expérience et elle s'appuie sur une contradiction logique.

Contre l'expérience. Même lorsque nous admirons une madone d'une grande beauté, c'est d'abord Raphaël ou Murillo que nous admirons et non pas la madone, quelle que soit sa beauté. En d'autres termes, réduire l'oeuvre au contenu ne suffit pas à éliminer l'auteur, ce qui devrait pourtant être l'aboutissement logique, en ce qui concerne le cinéma, d'une argumentation basée sur la disparition créatrice de l'homme. La valorisation du Rohmer des *Comédies et proverbes* exemplifie très généralement ce paradoxe puisqu'elle glorifie à la fois la justesse du contenu des films et le talent de leur auteur. Un exemple au hasard :

Un effacement de la représentation qui passe par l'acceptation paisible des conventions de la fiction pour mieux traquer une vérité fugitive dans la justesse d'une lumière, d'un lieu, d'un moment, le grain d'une peau ou la grâce inattendue d'un mouvement.<sup>33</sup>

Cette dernière citation, qui met en avant l'*effacement de la représentation* montre parfaitement la contradiction logique à laquelle mène une telle conception : ou les prédicats que l'on attribue à l'image s'appliquent en vérité au motif, à l'imprégnant — ainsi «la grâce inattendue d'un mouvement» — et alors le film n'est pas oeuvre d'art mais simple représentation, contrairement à ce qu'affirme l'auteur de cette assertion, ou des prédicats que l'on attribue au contenu («la justesse d'un lieu, d'un moment, d'un grain de peau...») sont en fait des prédicats esthétiques, qui se rapportent au médium : en aucune circonstance du langage ordinaire, en effet, il n'est possible de parler d'un «lieu juste» ou d'une «peau juste». Ni le lieu ni la peau ne peuvent posséder ces qualités. Pour les employer, nous avons besoin d'un contexte spécial qui est précisément le contexte artistique. Il est assez clair, en l'occurrence, que ces prédicats, avancés comme preuve de l'effacement de la représentation, bien loin de s'appliquer aux répliques matérielles du film, aux objets qu'il montre, ne désignent que l'utilisation qu'il en fait, ce qui est le propre des prédicats esthétiques.

On voit donc que la théorie mimétique de l'art appliquée au cinéma mène à une aporie puisque, pour briser la circularité d'un discours s'appuyant seulement sur les objets réels, elle ne peut que réintroduire la question de l'auteur ou celle du médium. Cette conception du cinéma tient en partie à la difficulté à cerner les écarts entre image et motif. Que penser du jugement de Boccaccio sur Giotto («Il n'est rien que Giotto ne soit capable de peindre de telle manière que les yeux pourraient s'y tromper») quand on le rapporte au choc qu'ont pu représenter les premières bandes cinématographiques pour leurs spectateurs? Comment était-il possible de mettre suffisamment à distance *L'entrée du train en gare de la Ciotat* pour que le spectateur ne voie pas le monde, mais une vision du monde? Rapprocher Lumière des impressionnistes, comme le fait Aumont, ce n'est pas seulement, comme je le disais tout à l'heure, asseoir le statut artistique du cinéma sur la dignité d'arts légitimés, c'est aussi comprendre à quelle vision du monde participe le cinéma des premiers temps, démarche qui,

précisément, ne pouvait qu'échapper à celui-ci (l'oiseau de Minerve, décidément, n'en finit pas d'attendre la tombée de la nuit...). Le documentaire ne devient oeuvre que lorsqu'on réussit à le sortir de la simple description pour montrer en quoi il participe d'une vision du monde. Quoi qu'il en soit des errances de la théorie mimétique, le médium ne saurait pour autant se réduire au matériau, nous met en garde Danto. Le prédicat «juste» rencontré il y a quelques lignes ne s'applique pas plus à la matérialité des images et des sons qu'aux objets réels qu'ils représentent («ce n'est pas une image juste, c'est juste une image» nous souffle Godard). Cette position, moins naïve que la précédente, a eu pourtant ses heures de gloire dans les années soixante-dix, aussi bien du côté des artistes que des théoriciens et, d'une certaine manière, elle fait actuellement retour dans la narratologie du cinéma. Elle consiste notamment, du fait que le cinéma est une activité machinique, à tirer la conclusion que le film doit être traité comme tel. Il ne viendrait à l'idée de personne de penser que quelques bobines entassées dans leurs boîtes de fer soient un objet d'art cinématographique (ce pourrait être un objet d'art plastique, une statue par exemple); comment expliquer alors qu'elles puissent le devenir dès qu'on les projette sur un écran?

Si réduire un tableau à des touches de pinceau, un livre à des taches d'encre, c'est enlever toute possibilité de les identifier à des objets d'art, ramener le film à son support matériel, aux photogrammes qu'il aligne sur la pellicule, devrait pousser fort logiquement à lui ôter cette qualité qu'éprouve pourtant le spectateur, le mouvement. Moins que toute autre entité artistique, ce que nous voyons à l'écran, ce mélange d'ombres et de lumières, ces taches de couleur, ces fantômes qui vont et viennent, ne saurait être assimilé à un objet. On connaît le paradoxe des cinéastes qui prétendent opérer leur travail au niveau du photogramme, ce support matériel de l'image projetée : quel que soit le traitement image par image, il n'aboutit qu'à un effet-diapositive pris dans une durée spectatorielle et produisant des effets visuels qui ne ressemblent nullement au travail du support matériel du film<sup>34</sup>.

*L'oeuvre d'art n'est réductible ni à son contenu ni à sa réplique matérielle* signifie en l'espèce que le film de fiction n'est réductible ni à l'histoire narrée ni à un pur assemblage d'images et de sons. Dès lors, il n'est d'autre solution que de renvoyer l'oeuvre à l'artiste qui essaye d'influencer rhétoriquement son récepteur par cet objet particulier qui ne se borne pas à représenter un sujet, mais qui exprime aussi quelque chose à son propos.

La conclusion de Danto qui consiste à définir l'oeuvre comme une extériorisation de la conscience de l'artiste est décevante (Canudo ne disait pas autre chose), mais elle nous suggère de prolonger la théorie polyphonique de l'énonciation évoquée *supra*. Pour penser le film comme intentionnellement artistique, il faut en effet déterminer en quel sens on peut dire qu'un artiste est à son origine.

C'est évident pour la peinture, la sculpture, la littérature, parce que ce sont des activités monosémiotiques. Mais, pour le film, la pluralité des matières de l'expression ainsi que sa polyphonie énonciative pourraient entraîner plusieurs réponses. L'intentionnalité artistique du cinéaste s'exprime-t-elle à travers le narrateur, le sujet empirique qui fait les images et les sons, le supposé-réalisateur qui travaille ou non la spécificité du matériau cinématographique?

Le sujet empirique? Cela voudrait dire qu'il est possible de déduire «l'artisticité» du film de sa matérialité ou de ce qu'il représente, ce que nous avons repoussé. Prenons l'image, par exemple. Force est de constater que ni sa beauté ni sa laideur ne sont des critères suffisants pour la constituer en oeuvre. Les mouvements de caméra techniquement parfaits de Lelouch sont constamment dévalorisés par la critique, les images «sales» du Rayon vert (Rohmer, 1986) n'empêchent nullement certains de considérer ce film comme un chef-d'oeuvre. De même pour Zelig, les images ratées (tremblotantes, floues ou surexposées) ne gênent nullement. C'est donc que l'évaluation de l'artisticité du film opère à un autre niveau.

À celui du supposé-réalisateur? C'est ce que soutiennent de nombreux partisans de la spécificité. Le film ne vaudrait que par sa façon singulière d'agencer les traits visuels ou sonores caractéristiques du cinéma. Cette position connaît deux limites : la *dispersion* des procédés cinématographiques ou leur hétérogénéité, qui ne permet pas de subsumer le film sous une interprétation globale qui découlerait de ce seul usage du langage cinématographique (ainsi, de beaux trucages ne font pas une oeuvre cinématographique); et la *spécificité généralisée* : le film est alors l'objet d'une expérimentation langagière qui, le transformant en simple support matériel, échoue à le constituer en oeuvre d'art.

Et le narrateur? On l'a vu, il faut une certaine opacité de la narration pour que le film se démarque de la simple description. Toutefois, l'évaluation de la cohérence interne de la narration n'est pas suffisante pour ranger un film dans la catégorie oeuvre ou, au contraire, pour l'en exclure. Qu'on veuille bien, ici, réfléchir une nouvelle fois au cas de la paralepse.

On le constate, l'intentionnalité artistique ne peut s'engloutir totalement dans aucun de ces masques énonciatifs, mais l'évaluation des phénomènes qu'on leur rattache est très largement dépendante d'une intentionnalité unique qui les surplombe. En effet, pour suppléer à l'hétérogénéité potentielle du film, voire à ses défauts, le spectateur doit supposer qu'ils obéissent à une logique auctoriale qui règle l'utilisation du langage cinématographique et la réalisation matérielle du film en fonction de l'interprétation globale qu'il fait du récit. Ce qui transforme l'auteur en artiste, c'est le statut de la confiance que nous lui accordons. À l'auteur du documentaire, du reportage, nous demandons de

nous assurer la justesse de l'énoncé, au cinéaste, de nous rassurer sur la cohérence de l'énonciation, forcément polyphonique.

Au cinéma, le statut de l'oeuvre d'art n'est jamais gagné d'avance. Pour lui donner quelque existence, il appartient au spectateur de voir un film comme une oeuvre, d'aller et venir entre la cohérence qu'il construit à partir de ce qu'il voit et celle qui est *autorisée*. Aussi a-t-on intérêt à tenter de cerner l'artisticité cinématographique en confrontant les différentes pratiques filmiques.

C'est dans la rencontre de l'attention spectatorielle et de l'intentionnalité de l'auteur que se décide le sort du film, comme le montre le tableau suivant, inspiré par les remarques de J.B. Puech sur le statut du texte littéraire<sup>35</sup>:

| <div> <div>Attention spectatorielle</div> <div>Intention auctoriale</div> </div> |  |  |
|--|--|--|
|  | +                                      | —  |
| +  | Le film de fiction comme oeuvre        | Le film de fiction comme histoire                          |
| —  | Le documentaire comme objet esthétique | Le film comme divertissement (film d'horreur, porno, etc.) |

Pour que le film soit une oeuvre, il ne suffit pas que l'auteur ait organisé les différentes strates énonciatives — et d'autres éléments que je néglige ici — autour d'une intention esthétique, il faut encore que le spectateur, quittant la seule nécessité narrative lui permettant de comprendre le récit, cherche une autre logique. Sans quoi le film réduit à son scénario n'est qu'une histoire qui fait passer le temps, jugée indépendamment de son incarnation dans le médium cinématographique. On constate ici que, si la fictionnalité n'est pas un critère suffisant pour que l'on accorde au film le statut d'oeuvre, elle est néanmoins un critère nécessaire. L'intentionnalité du documentaire ne vise qu'à décrire le monde et non à le transfigurer<sup>36</sup>; ce n'est que par l'action du spectateur qui l'inclut au monde de l'art, par le biais d'une vision du monde qu'il y décèle, que ce type de film devient un objet esthétique : c'est le cas de l'interprétation picturale de Lumière ou de l'acte qui consiste à valoriser esthétiquement un objet dénué d'intention artistique, mettons un «nanar» des années trente.

Faire un film, ce n'est pas forcément viser à faire une oeuvre d'art, ce peut être aussi viser à distraire, émouvoir ou gagner de l'argent. Corrélativement, on peut voir un film avec une autre idée que de regarder des images : pour se divertir, pleurer ou trembler. Dans ce cas, l'auteur et le spectateur sont d'accord pour situer le film en dehors du monde de l'art, lui attribuant des fonctions perlocutoires qui lui sont extérieures : faire rire pour la comédie, faire peur pour le film d'horreur ou le film-catastrophe, provoquer l'excitation sexuelle pour le film pornographique.

En fin de compte, au cinéma plus qu'ailleurs «l'attitude» esthétique ne connaît pas de repos, elle fait des recherches et met à l'épreuve — c'est moins une attitude qu'une action : création et récréation»<sup>37</sup>.

\* L'auteur tient à employer cette forme qui est dans la tradition des actes de langage, bien que ce mot soit attesté dans les dictionnaires courants avec deux «n» (N.d.e.).

1. R. Arnheim, «Cinquante ans après», introduction à *Le Cinéma est un art* (1983), trad. franç., Paris, L'Arche, 1989.
2. «Pour une narratologie impure», *Protée*, vol. 19, no 1, Narratologie : États des lieux, hiver 1991.
3. Canudo, «Réflexions sur le 7<sup>e</sup> art», dans *L'Usine aux images*, Genève, Office central d'édition, 1927, p. 18.
4. *Ibid.*, p. 19.
5. *Ibid.*, p. 38.
6. *Loc. cit.*
7. *Ibid.*, p. 62.
8. *Loc. cit.*
9. *Ibid.*, p. 20.
10. R. Arnheim, *Le Cinéma est un art*, p. 139.
11. W. Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique», dans *Essais*, Paris, Denoël, 1971-1983.
12. P. Valéry, «Conquête de l'ubiquité», *Pièces sur l'art*, Paris, Pléiade, t. 1, p. 1284-1285.
13. J. Aumont, *L'Oeil interminable*, Paris, Séguier, 1989.
14. Cf. par exemple R. Odin, «Rhétorique du film de famille», *Revue d'Esthétique*, no 1-2, Paris, UGE, 1979; F. Jost, «Un spectateur en quête d'auteur», *Degrés*, no 64, Bruxelles, hiver 1990.
15. Cf. F. Jost, «Variations sur quelques thèmes», *Ça*, no 3, 1973 et D. Chateau/F. Jost, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, UGE, 10/18, repris par Éd. de Minuit, 1983.
16. «La narration polyphonique revisitée», *De lo visible, II<sup>e</sup> Jornadas Internacionales de semiotica, Bilbao*, 1-6/10/90. À paraître dans la revue italienne Versus.
17. «Célébrer l'oeuvre d'art dans le rituel de l'exposition con-

siste par une participation active au rite, simultanément à poser son appartenance à un monde anhistorique d'essences transcendantes et à les incarner, à les rendre présentes «en chair et en os» en un lieu de l'espace et en un moment du temps qui cessent du même coup d'appartenir à l'espace et au temps, à la géographie et à l'histoire, qui se trouvent ainsi séparés, réservés». «La célébration des oeuvres d'art», *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 5-6, nov. 1975, p. 57.

18. A. Danto, *La Transfiguration du banal*, trad. franç., Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1989, p. 87.
19. Selon un critique montpelliérain cité par J. et A. André dans *Une saison Lumière à Montpellier*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1987, p. 66.
20. B. Salt, *Filmstyle and Technology : History and Analysis*, Londres, Starword, 1983, p. 44.
21. J. Aumont, *op. cit.*, p. 33.
22. A. Danto, *op. cit.*, p. 206.
23. Entretien avec P. Esnault et M. Firk, *Positif*, no 37-38, janv.-mars 1961.
24. Sur ce sens du terme «documentaire», cf. R. Rochlitz, «Langage pour un, langage pour tous», *Critique*, no 488-489, janv.-fév. 1988.
25. «Un objet o n'est une oeuvre d'art que relativement à une interprétation I qui est une sorte de fonction grâce à laquelle o est transfiguré en une oeuvre : I(o)=OE», A. Danto, *op. cit.*, p. 203.
26. *Ibid.*, p. 249.
27. R. Rochlitz, *op. cit.*, p. 190.
28. *Ibid.*, p. 190.
29. Cf. Pour mémoire, cette trace de l'émerveillement bazinien : «Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux», *Qu'est-ce que le cinéma?*, éd. définitive, Paris, Éd. du cerf, 1981, p. 13.
30. *L'image précaire*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1987, p. 209.
31. A. Danto, *op. cit.*, p. 209.
32. Entretien avec F. Hoveyda et J. Rivette, *Cahiers du cinéma*, no 94, avril 1959, repris dans *Le Cinéma révélé*, Paris, Flammarion, 1984, p. 90.
33. Article «Rohmer» du *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1986.
34. D. Chateau, F. Jost, «Deux questions du cinéma expérimental à la sémiologie du cinéma», *Revue d'Esthétique*, no 6, *Le cinéma en l'an 2000*, 1984.
35. Au cours d'un séminaire du Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CNRS).
36. C'est bien en ce sens que va le reproche d'un photographe de l'Agence Sipa à l'encontre de ses collègues de l'Est; pour lui, ils sont trop «artistes» et pas assez journalistes, dans la mesure où, par exemple, ils recherchent des effets de flou au lieu de se contenter d'enregistrer ce qui se trouve devant l'objectif (*Le Monde*, 16/8/90).
37. N. Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Éd. Chambon, 1990, p. 284.



# VOIR, FAIRE ET FAIRE-VOIR

## Du cinéma et de l'architecture\*

---

CHARLES PERRATON

Partant des réflexions spatiales de quelques réalisateurs et des préoccupations proprement cinématographiques de certains architectes, nous nous posons le problème du passage d'une logique digestive de la réception à une pragmatique abductive de la production de sens chez le destinataire. Le cinéma donne à voir et à se faire voir. Son spectateur dépend de la succession des images pour se représenter le film. L'architecture offrirait quant à elle la meilleure place à son destinataire en lui donnant le pouvoir de faire des choses, d'exploiter ici et maintenant le scénario proposé. On passe ainsi de l'identification totale au héros du premier *King Kong* (1933), au regard voyeur de *Rear Window* (1954), jusqu'aux labyrinthes de l'impossible communication de *L'Année dernière à Marienbad* (1961) et au redoublement du signe dans l'autre *King Kong* (1976), pour aboutir aux voies royale et sacrée mises de l'avant par le *Musée des Beaux-Arts d'Ottawa* (1988).

Based on some film directors' reflections on space and the cinematographic concerns of certain architects, this article examines how the spectator progresses from a digestive logic of reception to an abductive and pragmatic production of meaning. On one hand, cinema is an art of seeing and of being seen. Its spectator depends on the succession of images to construct the meaning of the film. On the other hand, architecture would give special power to its user by letting him do things and perform here and now the suggested script. Examples move from the total spectator/hero identification of the first *King Kong* (1933), to the voyeuristic gaze in *Rear Window* (1954), to the maze of impossible communication in *L'Année dernière à Marienbad* (1961), to the reduplication of the sign in the remake of *King Kong* (1976), and finally to the sacred, royal roads of the *National Gallery of Canada* (1988).

### INTRODUCTION

Par ce titre, nous pouvons déjà entrevoir qu'il sera question d'au moins deux choses et du produit que nous pouvons en tirer. La première a trait à la vision et, bien sûr, renvoie surtout au cinéma. La seconde se rapporte à la réalisation et nous renvoie entre autres choses à l'architecture. Mais le Faire n'est pas que l'usage d'un lieu, il est aussi, sous sa forme plus générale, l'acte de création, de conception, aussi bien celui du réalisateur au cinéma que celui de l'architecte. L'un et l'autre travaillent à la réalisation d'une oeuvre et font faire quelque chose de particulier à leur destinataire. De ce qu'ils font faire, nous nous intéresserons plus particulièrement dans cet article au Faire-Voir. Certes d'autres combinaisons sont possibles de ces deux primitifs. Le cinéma et l'architecture ne font pas que faire voir; il y a aussi le Voir-Faire, le Voir-Faire-Faire, le Faire-Voir-Faire, etc., mais nous n'aborderons qu'indirectement ces autres questions.

Sans doute apparaît-il moins évident que l'architecture soit également vouée à faire voir. Certes l'architecte propose des lieux pour leur utilisation, mais ne les conçoit-il pas aussi pour être vus? Outre le Faire-Faire, n'existe-t-il pas aussi le Faire-Voir de l'architecture? C'est du moins ce qui nous intéressera principalement ici. Nous voudrions utiliser l'un pour mieux comprendre

l'autre et, réciproquement, nous servir de l'autre pour mieux comprendre l'un, s'agissant de montrer que le réalisateur est parfois, à sa manière, architecte et que l'architecte conçoit parfois son oeuvre comme un film. Les exemples auxquels nous référerons sont principalement, pour le cinéma, *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*) d'Alfred Hitchcock (1954), *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais (1961), les deux versions de *King Kong*, celle d'Ernest Schoedsack et de Mirian C. Cooper (1933), et celle de John Guillermin et Dino De Laurentiis (1976); pour l'architecture : le *Musée des Beaux-Arts d'Ottawa* (*MBA*), de Moshe Safdie (1988).

Le Faire-Voir concerne d'abord le cinéma car, comme le dit Paul Valéry, c'est un des objectifs fondamentaux du cinéma que de répondre «au besoin de l'homme de se voir vivre» (cité par G. Betton, 1986). On va au cinéma pour voir; on y va pour se voir. Il y a comme un redoublement de cette fonction dans *Rear Window*, puisque le film consiste justement à faire voir que le cinéma fait voir. L'architecture aussi remplit cette fonction et elle le fait de plus d'une manière. Non seulement fait-elle voir ce qu'elle contient, mais elle cherche aussi et peut-être même surtout à se faire voir. Les musées le démontrent assez bien. Ces derniers se présentent en effet comme des dispositifs conçus pour faire voir et pour être vus (reconnus). Nous pensons pouvoir en faire la démonstration à partir de l'exemple du *MBA*.

## 1. L'IDÉE DE LA FORME

S'il faut du temps à l'homme pour se déplacer dans l'espace, le cinéma en fournit une belle occasion, puisqu'il incorpore le temps à l'espace. Par lui, le temps devient en effet une pure dimension de l'espace. Or, la figure de l'espace habité et traversé par le temps est celle du chemin qui, curieusement, est l'une des premières manifestations artistiques de l'architecture. On l'observait déjà dans les «alignements de mégalithes et de stèles commémoratives» utilisés pour suggérer et symboliser le déplacement (Michelis, 1974 : 38). Le chemin nous mène quelque part et nous y prépare. Ce n'est pas un hasard que la marche, la chevauchée, les voyages et l'errance sous toutes leurs formes soient au centre du cinéma. À la limite, comme le dit Philippe Dubois (1985: 33), faire du cinéma c'est «faire marcher». À sa façon, le cinéma nous prépare pour le lieu; il est lui-même habitation d'un lieu (la salle) qui prédispose à l'habiter. Peut-il être fait sans qu'on ne revienne de quelque part («partir en tournée...»)? Peut-il être fait sans nous permettre d'aller ailleurs («on va au cinéma» et le film «nous fait partir»)?

À l'inverse, l'architecture ne se soumet pas aux impératifs du temps; elle nous prolonge plutôt dans un autre temps. Le premier geste n'a-t-il pas été celui de s'abriter contre les intempéries et l'usure du temps sous toutes ses formes? Cependant, l'habiter ne concerne pas que l'utilisation fonctionnelle du lieu, il renvoie également aux multiples représentations qu'engendrent les divers types d'usages<sup>1</sup>.

Le célèbre architecte et humaniste italien du XV<sup>e</sup> siècle, Léon-Battista Alberti, considère l'oeuvre architecturale comme la synthèse de trois formes. Il distingue en effet à un premier niveau la *commoditas* comme forme exprimant le caractère utilitaire de l'architecture. Il indique par là que la conception du lieu doit d'abord permettre la réalisation d'usages, l'accomplissement de faïres. L'école du Bauhaus, entre les deux guerres, va d'ailleurs jusqu'à fonder son esthétique du design et de l'architecture sur l'idée que la forme suit la fonction («form follows function»). L'oeuvre architecturale s'exprime ensuite sous la forme technique de l'*utilitas*. Elle se veut ainsi une solution architectonique aux problèmes techniques de construction. L'oeuvre apparaît finalement comme la traduction de la *voluptas*, c'est-à-dire de la forme expressive d'une *idée*<sup>2</sup> du tout de l'espace. La saisie esthétique de cette forme permet de comprendre la logique du lieu.

Or, comme le pense Michelis (1974 : 39), ce n'est que lorsque la forme artistique est autonome et qu'elle se subordonne les deux autres que «l'homme se meut et se tient dans l'oeuvre avec ordre et harmonie». C'est donc que l'effet d'ordre et d'harmonie s'obtient de la réalisation d'une idée mise en forme à la croisée des exigences utilitaires, techniques et artistiques. L'architecte travaille alors à créer cette occasion pour une saisie esthétique de l'oeuvre; ce qui advient pour l'usager à l'utilisation et à la contemplation du lieu.

Qu'il s'agisse d'utiliser ou de regarder le lieu, les déplacements dans l'espace apparaissent toujours nécessaires. Il en est ainsi du passage d'un lieu à un autre. Être de désir et être de besoin, l'homme utilise et contemple l'oeuvre qu'il habite. Ses impressions sur cette dernière changeront d'ailleurs à l'usage, puisque au fur et à mesure de ses déplacements, il se donnera des images qu'il utilisera ensuite pour se représenter le tout. Cette synthèse sera d'ailleurs rendue possible grâce au travail de la mémoire. Habiter l'espace devient alors l'art de rechercher le tout dans les parties et, réciproquement, de retrouver les parties dans le tout. Ce travail de lecture s'effectue dans l'expérience du lieu.

Art de l'espace, l'architecture présente la forme de ses oeuvres d'un seul coup. Avant d'avoir une meilleure expérience du lieu, je le vois, immobile, d'un seul coup. Comme ce fut le cas hier pour la cathédrale et le parlement (le *MBA* s'érige entre ces deux édifices), le musée se dresse aujourd'hui devant nous au coeur du paysage symbolique de la capitale canadienne. Au cinéma, la saisie de l'oeuvre ne peut se faire avant que ne défilent les images. Si l'usager de l'architecture doit se déplacer dans l'espace, autour et à l'intérieur de l'oeuvre, pour passer du tout aux parties et des parties au tout, le spectateur d'un film regarde et attend que se succèdent les images dans le temps avant d'inférer la forme générale. Il attend que les images passent pour s'en faire une idée générale. Quoique la mémoire contribue dans les deux cas au travail de lecture et à l'élaboration du jugement esthétique, l'usager de l'architecture doit faire quelque chose pour voir et le spectateur au cinéma doit voir pour faire quelque chose.

## 2. LE CHEMIN ET LE LIEU

L'architecture permet à l'homme d'avoir sa place et au sujet d'avoir lieu d'être (Sibony, 1986). Elle le permet tout aussi bien en assurant l'identification qu'en favorisant le prolongement des individus. On lui reconnaît d'abord un rôle de soutien. Elle nous supporte en effet, permettant que nous nous donnions, que nous nous transmettions le flot des images et des symboles dont nous avons besoin pour exister et nous reconnaître. Par ailleurs, l'architecture nous prolonge dans un autre temps, c'est-à-dire que par l'espace, nous nous trouvons toujours liés à quelque chose. Ainsi en est-il de l'hestia (déesse du foyer) grecque comme lieu central et cultuel qui assurait la cohésion du groupe et l'identification des individus. Cette double fonction de l'architecture (identification et prolongement) est rendue possible du fait que l'espace nous est donné à voir.

Partons de cette idée que l'architecture permet d'être et de devenir en précisant nos distinctions entre cette dernière et le cinéma. Le lieu est le terme de nos déplacements et le point de départ d'une déterritorialisation possible, car le devenir est dans l'ouverture. Comme le dit le chat à Alice : «Oh ! vous êtes sûre d'arriver *quelque*

part si seulement vous marchez assez longtemps» (Carroll, 1975 : 80).

Le chemin et le lieu sont au centre de la symbolique occidentale (Boyadiev, 1989). Rappelons-nous déjà que les événements essentiels de l'histoire biblique ont d'ailleurs lieu en chemin (la fuite en Égypte, le chemin de la croix<sup>3</sup>, le chemin de Damas, etc.). Cela dit, les rapports symboliques entre ce dernier et le lieu se sont quelque peu inversés au Moyen-Âge. Alors qu'il était de tradition de considérer le chemin comme la valeur symbolique principale, c'est le lieu qui prit soudainement de l'importance.

Nous voudrions proposer l'idée que les deux grandes figures de l'architecture, le chemin et le lieu, sont au cœur de la production cinématographique et que, d'une certaine manière, il nous semble difficile de penser le cinéma sans recourir — non seulement par analogie — aux catégories formelles et esthétiques de l'architecture. Le cinéma ne fait pas que témoigner d'usages particuliers de l'espace, il contribue également à le façonner et à nous préparer à habiter le lieu. Il est donné à faire.

Nous voudrions aussi soumettre l'idée que l'architecture se conçoit pour une large part à la réalisation effective de multiples parcours comme autant de scénarios de films. De manière un peu plus risquée, nous voudrions avancer l'idée que le lieu est à l'architecture ce que le chemin est au cinéma; proposition encore plus paradoxale que les deux autres du fait même de notre titre, puisque au départ de notre réflexion, c'est au cinéma que nous associons le Voir et à l'architecture le Faire. Resterait pour nous à concilier, du moins en partie, le chemin avec le Voir et le lieu avec le Faire.

Voyons d'abord ce que sont les traits qui distinguent l'un de l'autre. Le chemin est l'occasion d'une mise en question; d'une quête de vérité; il fournit les moyens pour l'affirmation de soi. À l'opposé, nous dit Boyadiev, «le lieu représente la plénitude absolue de la vérité et du bonheur» (*ibid.*, p. 18).

Pour la société médiévale, le lieu est la valeur cardinale puisque tout fonctionne en système clos. Qu'il s'agisse de l'Église ou du monastère, de la Corporation ou de la cité elle-même, tout s'y trouve pour spécifier : «la stabilité, la fixité, la répétitivité, l'enfermement dans les limites d'un fragment du monde» (p. 17). Or, c'est paradoxalement dans de tels lieux offrant des «conditions favorables à la sécurité et à la tranquillité» (*ibid.*) que s'entreprennent les parcours les plus longs et les plus difficiles. C'est notamment le cas des moines qui s'enferment pour entreprendre leur expérience spirituelle, pour réaliser leur aventure mystique, en quête de vérité. C'est que le lieu ouvre aussi la porte au changement.

Le chemin proposé n'est pas le même dans des films comme *Autant en emporte le vent*, *Rear Window*, *L'Année dernière à Marienbad*. Dans le premier, les personnages

entretiennent des rapports déterminés par la narration. Une histoire (une structure narrative) les précède et de laquelle ils procèdent; à charge pour le spectateur de faire les inférences qui s'imposent pour comprendre cette structure. Pour ce faire, il émettra un certain nombre d'hypothèses tout au long du parcours de manière à en saisir le sens général. La réception de *Rear Window* donne évidemment lieu à d'autres stratégies de lecture, puisque ce film offre au spectateur les outils pour comprendre ce dont on lui parle, mais en même temps il lui rend difficile ce travail, l'obligeant, pour saisir, à s'inclure dans le processus, à s'introduire dans le film. Le spectateur joue donc un rôle actif. Voyons cela de plus près.

### 3. DU PANOPTIQUE DANS REAR WINDOW

Voir sans être vu, n'est-ce pas la position panoptique de Jeff (James Stewart) dans *Rear Window*? Au fond, n'occupe-t-il pas la position triomphale de celui qui voit sans être vu, celle, toute puissante, du réalisateur au cinéma? Cette position évite à celui qui l'occupe de se perdre dans le labyrinthe. C'est cette place, en effet, qu'occupait Dédale... et c'est cette place qu'il dut reprendre pour en sortir avec Icare en se fabriquant des ailes (cf. Ostrowetsky, 1982; Fabri, 1984). L'identification est le moyen sur lequel s'appuie Hitchcock pour permettre au spectateur de prendre du recul par rapport à sa condition de spectateur. Il lui propose pour ainsi dire de faire à rebours le chemin du lecteur.

Le dispositif qui y est mis en oeuvre aide à comprendre la portée réflexive du film. Il s'y trouve essentiellement deux types d'espace : l'un qui donne à voir (le lieu d'où l'on voit), l'autre qui est donné à voir (le lieu que l'on voit). À la chambre de Jeff s'ajoute le mur d'en face qui agit comme écran sur lequel défilent les images qu'il observe avec ses jumelles et son téléobjectif. La *Cour intérieure* est la destinée de tous les regards.

Hitchcock nous fait passer, grâce à ce dispositif, d'un certain cinéma narratif de la représentation à un cinéma réflexif des représentations. Il met de l'avant l'idée qu'il y a autant de représentations possibles qu'il y a de points de vue dans et sur le film. Ce qui est vu l'est par l'intermédiaire des personnages. Jeff voit et retrouve sur cet écran ce qu'il y a mis, de la même façon que l'on retrouve au cinéma ce que le réalisateur y met. Le film n'est plus la seule affaire du réalisateur; il est aussi celle du spectateur. Le sens devient le produit d'un effort conjugué du réalisateur et du spectateur.

Non seulement faut-il donc distinguer ce qui est vu de ce qui donne à voir, mais aussi faut-il prendre en compte ce qui donne à comprendre, tel le travail inférentiel de lecture du spectateur. Ainsi Jeff part-il à la recherche de ce qui peut vérifier son hypothèse du meurtre, pendant que Lisa (Grace Kelly) aurait très bien pu partir à la recherche de tout ce qui aurait pu appuyer son hypothèse de la quête d'amour de Miss Torso (Georgine Darcy).

Pour Gilles Deleuze (1983 : 266-277), le génie de Hitchcock réside dans le fait que son cinéma introduit l'«image mentale» comme nouveau type d'image impliquant le spectateur dans le film. Le sens du film, ce qui se mesure en partie au caractère plus ou moins élevé du suspense, dépend alors de la part imaginative du spectateur. Ainsi, lorsque la femme sort sur son balcon pour pousser un cri déchirant à la mort de son petit chien, toutes les fenêtres s'allument sauf une. C'est alors qu'apparaît dans le noir de sa fenêtre le point rouge de sa cigarette. Partant de cette image, le spectateur entreprend sa contribution à la production d'hypothèses qui viennent enrichir le suspense. Ses inférences contribuent à donner sa pleine mesure au film; sans elles, ce dernier reste inachevé. Un chemin est proposé, mais un autre reste à faire...

Considérons cette séquence où Jeff voit sa voisine, Miss Lonelyhearts (Judith Evelyn) faire quelque chose. Il la voit trinquet, à la santé d'un absent. C'est du moins ce qu'il peut penser à la voir faire comme si elle était accompagnée. Jeff voit ainsi sa voisine faire quelque chose à sa place. C'est vrai dans la mesure où il s'identifie au héros du film auquel il assiste : ce film d'une femme qui simule l'accueil d'un invité. Ce qu'elle fait, je peux dire qu'elle le fait à sa place dans la mesure où ce dernier s'emploie à en répéter le geste. Tandis qu'elle lève son verre, il lève le sien. Par là, le réalisateur se fait pédagogue, l'espace filmé et l'espace cinématographique aident le destinataire à comprendre la position qu'il occupe, à prendre du recul par rapport à sa condition de spectateur.

Distinguons deux niveaux pour l'analyse. À un premier niveau, Miss Lonelyhearts trinque à la place de Jeff qui la redouble aussitôt par la répétition du même geste. Jeff devient ainsi comme elle; elle devient comme lui. L'identification est pure, au sens où cette dernière consiste à imiter; elle passe ici par un Faire. Du fait qu'il lève son verre, Jeff ne fait pas que regarder, il accomplit aussi un acte. Par là, Hitchcock ne fait pas que nous faire voir, il fait aussi faire faire des choses à Jeff. La situation se complique donc un peu du fait que, comme spectateur du film, nous nous identifions à quelqu'un qui fait plus que nous, puisque au moment où ce dernier s'identifie au personnage qu'il observe lui-même, il fait autre chose que simplement regarder.

D'un point de vue pragmatique, nous pouvons considérer le geste de Jeff dans cette séquence comme un enchaînement logique à celui du personnage auquel il s'identifie. Ce dernier ne trinque-t-il pas en effet avec un absent auquel pourrait très bien s'identifier Jeff ? Cette interprétation a le mérite de souligner (en fait, c'est Hitchcock qui le fait pour nous) les limites de la communication entre le spectateur et le héros. Parce que Jeff se reconnaît comme destinataire de cet appel, il accepte de «jouer sur la scène du référent». Son identification prend alors le sens pragmatique de l'enchaînement d'un énoncé à un autre. L'identification dépasse ainsi le stade

de la simple imitation. Il atteint celui de la performance; ce qui constitue, pour le destinataire, la garantie du succès de ses actes de langage. Celui avec qui la voisine trinque est tout aussi absent que celle avec qui Jeff lève son verre. Ni l'un ni l'autre ne sont présents dans l'immédiat; ils le sont dans le média.

Hitchcock ferait-il faire à Jeff ce qu'il espère que le spectateur fasse lui-même par la suite ? Souhaiterait-il que ce dernier enchaîne à son tour en levant son verre ? À moins qu'il n'espère d'autres types d'enchaînements... Lequel faut-il faire dans ce contexte ? Aidons-nous par la distinction de trois étapes dans le travail de lecture du spectateur. Ce dernier s'identifie d'abord au héros; il émet ensuite un certain nombre d'hypothèses sur le sens de ce qui est énoncé pour tenter de comprendre le film; il enchaîne finalement un certain nombre de réponses aux énoncés proférés devant lui.

Le Voir et le Faire se combinent de manière à nous faire passer du plan de l'identification à celui de la distanciation. Dans la mesure où le spectateur voit Jeff regarder sa voisine faire quelque chose à sa place, nous pouvons résumer les deux principales fonctions du film de la façon suivante :

1. *Réalisateur Faire-Voir Spectateur-Jeff Voir Personnage Faire quelque chose*
2. *Réalisateur Faire-Voir Spectateur-Jeff Faire quelque chose*

C'est-à-dire :

1. *Réalisateur Faire-Voir (Voir-Faire)*
2. *Réalisateur Faire-Voir (Faire)*

Dans le premier cas, le film remplit la fonction pragmatique de faire voir le processus passif d'identification du spectateur au personnage, en créant un effet de distanciation, puisque ce qui est donné à voir (le regard de Jeff pris comme spectateur) renvoie à ce qui donne à voir (notre propre regard de spectateur). Comme nous l'avons vu, en effet, Jeff est à la fois comme le personnage et différent de lui. Dans l'autre cas, le film remplit plutôt la fonction de Faire-Voir le processus actif de lecture, en créant le double effet d'identification et de distanciation, puisque ce qui est donné à voir (l'enchaînement de Jeff) renvoie à ce qu'il reste à faire (notre propre enchaînement). Comme nous l'avons vu également, nous sommes à la fois comme Jeff et, à la fois, différent de lui. Hitchcock lui-même disait de son film :

Vous avez d'abord l'homme immobile qui regarde au dehors c'est un premier morceau du film. Le deuxième morceau fait apparaître ce qu'il voit et le troisième montre sa réaction. Cela représente ce que nous connaissons comme la plus pure expression de l'idée cinématographique. (Truffaut, 1983 : 178)

Nous croyons que Hitchcock pousse à sa pleine limite la logique cinématographique de la relation pragmatique entre le spectateur et le héros auquel il s'identifie «en



incluant le spectateur dans le film et le film dans l'image mentale» (Deleuze, 1983 : 276). Voilà ce qui nous fait dire que *Rear Window* est une oeuvre classique au sens grec du terme puisque, comme la colonne, elle remplit et exprime sa fonction tout à la fois. Comme un véritable architecte, Hitchcock intègre le travail de lecture du spectateur (ses déplacements dans l'espace) pour la constitution et la saisie de l'oeuvre. Le Faire-Voir qu'il propose et dispose s'accompagne d'un Faire-Faire.

#### 4. AU-DELÀ DU LABYRINTHE DANS L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD

Notre deuxième exemple provient du film *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais. Le dispositif mis en scène dans ce film est tout le contraire de celui de *Rear Window*. Alors que ce dernier offrait au spectateur la possibilité de prendre du recul par rapport à sa condition par un effet de distanciation, en distinguant bien le lieu d'où le héros voit de celui qu'il voit, le premier introduit le spectateur dans l'univers labyrinthique des vertiges de la représentation. Alors que le dispositif de Hitchcock permettait d'occuper les positions paradoxales de celui qui voit sans être vu (l'oeil du pouvoir) et de celui qui voit tout en étant vu (le héros-spectateur), celui de Resnais nous plaque au coeur du chantier, nous abandonnant pour ainsi dire à la tâche de «(ré)inventer le film à l'infini» (Benayoun, 1980: 103). Si Hitchcock nous permettait de voir le Voir et d'en mesurer les effets pragmatiques sur le voyeur, Resnais nous fait passer du Voir au Faire en nous tournant résolument du côté du Sentir.

Comme nous le dit Pingaud (1961), le mot «dédale» nous fournit peut-être la clé de la construction de ce film. D'abord, le lieu et l'histoire qui s'y déroule sont de l'ordre du *labyrinthe*. Or, à voir ce film, on finit par avoir l'impression de se retrouver au milieu des parcours les plus inextricables; ce qui se mesure à ses longs couloirs, ses glaces foncées qui multiplient les images d'itinéraires possibles. Resnais prétend qu'il voulait «retrouver avec ce film les conditions de la lecture» (Resnais, 1961 : 42). La forme générale ne pouvait que dérouter le spectateur, habitué à s'identifier au personnage. En travaillant précisément contre l'identification, le réalisateur espère augmenter les libertés du lecteur pour que, dans le meilleur des cas, l'identification ne se fasse pas tant au héros qu'aux sentiments qu'il ressent. Resnais le dit clairement: «pour moi le film est une enquête sur différents points comme de savoir ce qui est une impasse et ce qui est au contraire un chemin» (*ibid.*, p. 82).

La première sensation qui vient au visionnement de ce film est justement celle d'être égaré quelque part au milieu du chemin; celle de n'entrevoir aucune issue possible. Certes il y a le réseau inextricable des couloirs du Château et les perspectives interminables des *Jardins*, mais il y a aussi et peut-être surtout le labyrinthe communicationnel dans lequel se trouvent les personnages.

Comme on sait, il n'y a que deux façons de sortir du labyrinthe : soit en ayant recours au fil conducteur comme ce fut possible pour Thésée grâce à Ariane, soit, comme nous l'avons vu plus haut, en survolant le lieu comme le fit Dédale. Les efforts de persuasion de Giorgio Albertazzi (X) auprès de Delphine Seyrig (A) se proposent comme une issue malgré tout possible. X ose en effet proposer à A :

[...] ce qui paraît être le plus impossible dans ce labyrinthe où le temps est comme aboli : il lui offre un passé, un avenir et la liberté. Il lui dit qu'ils se sont rencontrés déjà, lui et elle, il y a un an, qu'ils se sont aimés, qu'il revient maintenant à ce rendez-vous fixé par elle-même, et qu'il va l'emmener avec lui (Robbe-Grillet, 1961 : 13)

Le cinéma, nous dit Edgar Morin, est une machine à produire de l'imaginaire, ce qui se vérifie ou ce qui s'observe dans ce film de Resnais dans la mesure où on retrouve sur l'écran aussi bien l'espace réel que l'espace fantasmé. D'ailleurs on ne sait plus trop bien distinguer l'un de l'autre. Ce récit appartient-il au rêve de cette femme? au rêve ou au cauchemar de cet homme? Pris comme dans un rêve, nous ne savons plus à quel lieu ni à quel temps nous appartenons. Pris au coeur du labyrinthe, alors que le chemin ne semble plus mener nulle part, nous avons recours une dernière fois à la communication (cf. Robbe-Grillet, 1961, p. 106).

#### 5. LE REDOUBLEMENT DU SIGNE DANS KING KONG

L'exemple des deux versions de *King Kong* est aussi intéressant. Dans la version de 1933, *King Kong* entreprend un *parcours initiatique* qui le conduit de l'animalité à l'humanité en passant par l'amour pour la belle Ann (Fay Wray), de la jungle à la tour en passant par le centre-ville de New York. Ce parcours initiatique le conduit à grimper au sommet du symbole phallique et économique par excellence, l'*Empire State Building*. Le chemin ne peut être plus direct pour accéder au pouvoir.

Malgré les apparences, ce parcours initiatique s'achève de manière sensiblement différente dans la version de 1976, puisque une fois arrivé au sommet du *World Trade Center*, *King Kong* s'empresse de sauter d'une tour à l'autre. Par ce saut, le chemin en vient à se boucler sur lui-même; plutôt que de poursuivre son élan extatique, la bête défie l'ordre symbolique. Par là, elle nous indique un nouveau mode de lecture des signes. La fin du parcours s'énonce sous la forme d'un geste de permutation qui, comme le propose Serge Toubiana (1977), nous fait passer du singe au signe. Comme nouveau mode de passage d'un lieu à l'autre, cette permutation souligne le caractère redoublé du signe et nous inscrit dans un autre type d'échange communicationnel, puisque avec elle la communication prend l'allure sémiotique du *simulacre*.

Le saut de *King Kong* le conduit à son point de départ, il ne reste que les signes (le saut) de son déplacement. Dès lors, les signes ne fournissent plus aucune direction et le chemin ne conduit plus nulle part. Le signes'épuise dans la circulation des signes et ne renvoie plus qu'à lui-même.

À la différence du labyrinthe qui ramène toujours au même lieu, la figure du simulacre ramène toujours au même chemin, ce qui enlève toute signification à ce dernier. Le terme du voyage en devient son début. Le simulacre apparaît comme une excroissance, un eM-BAllement du chemin, pris sous la forme exacerbée de l'accélérateur de signes.

## 6. LA SÉQUENCE INITIALE DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'OTTAWA

Dans le parcours qu'il effectue de la *Colonnade* au *Grand Hall* du Musée des Beaux-Arts d'Ottawa, le visiteur découvre les liens de la *Ville* avec le musée et voit en effet que par ses immenses verrières, le musée s'ouvre sur la *Ville* au moment où celle-ci l'intègre dans son horizon. Il réalise ensuite que la *Ville* donne tout son sens au musée en l'inscrivant comme point de repère dans son réseau organisé de significations. Voilà pourquoi il ne faut pas s'étonner que l'architecte du MBA, Moshe Safdie, cherche à établir une communication avec le Parlement en le dotant d'une verrière gothique qui rappelle, mais en les libérant, les lignes de force de sa bibliothèque :

I was looking for the same kind of profile, and buildup, of the library, but felt if it were crystalline it would have a very powerful contemporary feel.  
(cité par Turner, 1989 : 11)

Le parcours de l'utilisateur prend l'allure d'un acte performatif de fondation de la cité. Pour cela, il aura fallu au musée fournir les conditions matérielles nécessaires à la (re)naissance de la capitale. C'est, selon nous, la raison du caractère cinématographique de la «séquence du début» (*Entrée, Colonnade, Grand Hall, Promenade*)<sup>4</sup>. Les premiers usages inspirés par le lieu s'organisent en effet selon la logique du déroulement d'un film. Dès l'*Entrée*, on se trouve inscrit dans une séquence qui nous fait passer du plan fixe de l'*Entrée* au travelling latéral de la *Colonnade*, puis au panoramique entre-coupé de multiples vues en contre-plongée du *Grand Hall* et en gros plan de la *Ville*, puis au travelling avant, entrecoupé de contre-plongées et de plongées de la *Promenade*. . .

Ce parcours initial interpelle les individus en tant que sujets et permet au citoyen d'*avoir lieu d'être* en reconnaissant d'abord sa capitale. En ce sens, la *Colonnade* ne mène pas seulement au *Grand Hall*, elle conduit au cœur même du pays, du moins là où celui-ci peut être saisi comme image (au sens du simulacre) du territoire de la nation.

Un rapprochement s'impose entre le Musée des Beaux Arts d'Ottawa et le Musée du Louvre à Paris. Outre le fait qu'il s'agit dans les deux cas de musées d'arts, ces deux édifices ont en commun le processus de conception de leur *Colonnade*. Dans chaque cas, le choix du plan de ces *Colonnades* a été fait par le «Prince». La *Colonnade* de Perrault a été conçue dans un contexte politique tout à fait particulier. Alors que plusieurs architectes avaient été invités à soumettre leur projet, c'est par décision royale qu'a été choisi le plan définitif. Louis XIV opta pour la proposition de Perrault (Damisch, 1969).

De la même manière, Moshe Safdie pria le Premier ministre Trudeau de choisir entre deux propositions fort différentes l'une de l'autre. Une première faisait passer la circulation à l'intérieur, comme il est de tradition de le faire en muséologie alors que les *Galleries* enveloppent les espaces publics; une autre proposait plutôt de faire passer la circulation à l'extérieur de manière à ce que les espaces publics enveloppent les *Galleries*. Pour l'architecte, ce choix ne pouvait revenir qu'au chef d'État:

And I think what Trudeau sensed — and I'm the first to give him credit for it — was the importance of establishing the museum as a very unexclusive, open institution. (cité par Turner, 1989 : 9)

Pour Trevor Boddy (1988), l'argumentation a été celle de la transparence : plus il y a de transparence, plus il y a de démocratie. Ainsi pensait-on que par la construction de grandes verrières, on pouvait réussir à créer un lieu fragile et symboliquement chargé d'espoirs conviviaux. Il en résulte ce qu'un journaliste du *New York Times* a qualifié comme étant «something majestic and friendly» (cité par Turner, 1989 : 6).

Pour Trudeau, l'intérêt de la deuxième proposition résidait dans le fait qu'elle ouvrait le musée à la *Ville* : «I guess it's one of the few capitals in the world where the arts are such a major symbol» (Turner, 1989 : 31). Les expressions que Safdie emploie sont intéressantes à cet égard :

I think that's good for the national psyche. I think part of the turn-on is the importance the gallery has been given in the skyline, as a national symbol.  
(cité par Turner, 1989 : 31)

Cette proposition inscrit donc le musée dans la ligne d'horizon de la cité. Elle l'inscrit dans le paysage de la capitale et donne, par là, au musée une portée sémiotique de premier plan. Son existence prend l'allure d'un cadeau princier à la nation pour qu'elle appose sa signature à l'oeuvre d'identification socio-culturelle nationale (Bissonnette, 1988).

Quoique légèrement inclinée, la rampe de la *Colonnade* nous apparaît de ce point de vue suffisamment rectiligne et orientée pour suggérer l'idée d'une montée triomphale vers le *Grand Hall* comme lieu fondateur de la cité et intégrateur des sujets. Par sa luminosité intense,

la verrière propose une marche qui suscite davantage la fascination qu'elle ne permet la contemplation du lieu. L'éveil à la sensibilité par la contemplation relève aussi du «programme narratif» de cet espace, mais il est plutôt l'affaire du deuxième parcours qui conduit le visiteur de la *Promenade* aux *Galleries* et au *Jardin*. Alors que la *Colonnade* avait tout de la voie royale qui, comme parcours connu et complètement ordonné, fait du chemin un lieu, ou une partie du lieu, la *Promenade* avec son escalier se présente plutôt comme la *voie sacrée* qui matérialise les mouvements sensibles, hésitants et ascendants de l'appréciation esthétique. C'est ainsi qu'est née l'idée de la deuxième partie de la séquence introductive :

Entrée + Colonnade + **Grand Hall** + Promenade + Galleries  
(départ) (chemin) (lieu) (chemin) (lieu)

Comme pour la plupart des musées du même type, le *MBA* se propose aussi comme lieu pour une expérience esthétique totale. L'ambition du lieu se compare aux visées pédagogiques des cathédrales qui cherchaient à provoquer la sensibilité de leurs visiteurs. De la même façon, le *MBA* offre une telle expérience esthétique. C'est ainsi que l'architecte a évité toute forme d'usage de l'artificiel au profit de l'emploi de matériaux authentiques, ou qu'il a évité la formule des emprunts en lui préférant la formule de véritables références culturelles : voulant ainsi distinguer les espaces publics extérieurs, réservés aux activités animées, des espaces intérieurs plus intimes voués au calme et à la quiétude. Pour l'architecte, ces derniers espaces devaient favoriser les sensations particulières propices à la contemplation.

## CONCLUSION

Nos exemples nous ont permis de mesurer le progrès réalisé sur le chemin pragmatique parcouru par les protagonistes de la communication. Pour comprendre le caractère cinématographique du *Musée des Beaux-Arts d'Ottawa*, il nous aura fallu bien saisir les rapports architecturaux entre les *King Kong*, *Rear Window* et *L'Année dernière à Marienbad*.

Dans la première version de *King Kong*, la structure du film s'organisait selon une logique digestive de la réception, ce qui conduisait le spectateur à s'identifier au héros dont la quête conduisait de la «bête» à la «belle». L'identification permettait au spectateur de vivre l'aventure fantastique de ce parcours initiatique qui se termine au sommet de l'*Empire State Building*.

Le dispositif spatial mis en oeuvre par Hitchcock dans *Rear Window* offrait la chance de vivre une expérience pragmatique d'un autre ordre en permettant au spectateur de prendre du recul par rapport à sa condition de voyeur et l'impliquant dans le travail de production du suspense, en lui donnant une place de premier plan dans la production du sens.

*L'Année dernière à Marienbad* achève ce projet et fait sortir le spectateur du carcan de la logique digestive. Il y arrive en lui permettant d'éprouver les mêmes sensations que les personnages pris dans les labyrinthes de l'impossible communication. Les couloirs du château où se perdent les efforts pour rencontrer l'autre montrent à quel point la communication avait été abusivement conçue jusque-là dans une perspective fonctionnelle selon laquelle les producteurs-destinateurs transmettaient des messages clairs à leurs récepteurs-destinataires. Resnais pousse ainsi plus loin l'effort de distanciation jusqu'à susciter le questionnement sur le sens de la communication. Comment, en effet, des personnages à l'identité trouble – sans temps ni lieu auxquels se rattacher – peuvent-ils communiquer? Que devient par conséquent la relation pragmatique entre le destinataire et son destinataire si l'oeuvre n'a plus de sens (unique)? Que doit comprendre le destinataire? Le film de Resnais insiste sur les *conditions pour qu'une communication soit possible* et il illustre admirablement que la confiance entre les protagonistes est l'une de ces conditions, ce à quoi travaille désespérément Giorgio Albertazzi en multipliant ses efforts de persuasion.

Avec la deuxième version de *King Kong*, le problème se radicalisait (se dramatisait). De la communication il ne restait plus, avec cette oeuvre, que la forme redoublée des signes se renvoyant les uns aux autres. Avec ce remake, il ne restait plus du chemin en effet que le support médiatique de signes en déplacement. On voit la bête passer d'une tour à l'autre du *World Trade Center* sans que le chemin emprunté ne mène vraiment quelque part. Le chemin n'a plus rien du panoptique ni du labyrinthe, il propose plutôt un nouveau mode de lecture fondé sur la fascination des images. Le sens se réalise dans la libre circulation des signes, de sorte que le *remake* renvoie à l'original sans avoir l'air d'en être une copie. Il redouble les signes et donne plutôt à la première version l'allure d'un pâle reflet de la deuxième.

À la lumière des exemples empruntés au cinéma, le *Musée des Beaux-Arts d'Ottawa* apparaît comme un espace dont l'utilisation et l'appréciation demandent d'entretenir un rapport cinématographique à l'espace, puisque, nous l'avons vu, la séquence initiale a été construite et proposée comme un début de film. Des premiers travellings latéraux de la *Colonnade* jusqu'aux travellings-avant de la *Promenade* en passant par les contre-plongés du *Grand Hall*, tout concourt à faire cheminer de deux manières différentes. L'une favorise l'emprunt de la voie royale qui conduit au coeur de la nation, là où la cité prend son sens avec celui dont s'investit le citoyen; l'autre oriente les déplacements sur une voie sacrée qui assure l'élévation des sujets de culture vers d'autres horizons de sensibilité.

L'architecture du musée tient donc à la fois du parcours initiatique et du simulacre. Elle tient du premier dans la mesure où le musée remplit une fonction sociale et politique d'intégration des sujets. Elle est de l'ordre des simulacres dans la mesure où elle élève au-dessus

des contingences politiques par ses jeux de références sémiotiques aux styles architecturaux consacrés. Ainsi parle-t-on des verrières à l'«allure gothique», des escaliers de la *Promenade* en «pierre de facture égyptienne», etc. (Musiol, 1988 : 25); ce qui fait dire à Pierre Vadeboncoeur (1989 : 87) que : «cette architecture n'était pas vraie par architecture, ni par conséquent par une pensée. Elle était vraie par une image, une image sans à-propos». Mais alors ! faudrait-il se cacher pour faire de l'architecture faite pour être vue ?

\* Texte produit à partir d'une communication donnée dans le cadre du 10<sup>e</sup> Colloque annuel de l'AQEC (Association québécoise des études cinématographiques), du 14 au 18 novembre 1990.

1. C'est ainsi que Benjamin (1974: 177) propose de distinguer deux manières d'accueillir un édifice : en l'utilisant et en le regardant.
2. Nous employons ce terme au sens kantien de la forme maximisée de l'expression.
3. Du chemin de la croix, le *Petit Robert* donne la définition suivante : «Les quatorze tableaux qui illustrent les scènes du chemin parcouru par Jésus portant sa croix». Chaque tableau est comme une séquence du film de son parcours.
4. Certains critiques trouvent trop longue cette séquence et craignent qu'elle éloigne des objectifs du musée : «It's a long way until you get to the art» (cité par Turner, 1989 : 5).

| LE CHEMIN ET LE LIEU   |  |   |   |
|--|--|---|---|
|  | Le chemin  | Le lieu (le terme)                      | Le projet   |
| <i>King Kong</i><br>E. Schoedsack (1933)                     | Le <i>Parcours initiatique</i><br>La quête du héros                        | L' <i>Empire State Building</i>         | Le coMBA <sup>t</sup> du héros :<br>de l'animalité à l'humanité ;<br>de la jungle à la <i>Ville</i> . |
| <b>Rear Window</b><br>A. Hitchcock (1954)                    | Le <i>Panoptique</i><br>Le regard du héros                                 | La <i>Cour intérieure</i>               | Identification et distanciation :<br>de l'espace qui est vu<br>à l'espace qui donne à voir.           |
| <b>L'Année dernière à<br/>Marienbad</b><br>A. Resnais (1961) | Le <i>Labyrinthe</i><br>Le mouvement rectiligne<br>et continu de la caméra | Le <i>Château</i>                       | Retrouver les conditions<br>de la communication par<br>la persuasion.                                 |
| <i>King Kong</i><br>J. Guillermin (1976)                     | Le <i>Simulacre</i><br>Le saut de <i>King Kong</i>                         | Le <i>World Trade Center</i>            | Du singe au signe :<br>le redoublement du signe.  |
| <b>Musée des<br/>Beaux-Arts d'Ottawa</b><br>M. Safdie (1988) | La <i>Voie royale</i><br>(La <i>Colonnade</i> )                            | Le <i>Grand Hall</i><br>(La Cathédrale) | De l'identification par le<br>chemin connu et ordonné...  |
|  | La <i>Voie sacrée</i><br>(La <i>Promenade</i> )                            | Le <i>Jardin</i><br>(Le Monastère)      | ... à l'éveil de la sensibilité<br>par la <i>Promenade</i> en escalier                                |



## Références bibliographiques

- AGREST, D. [1975] : «Le ciel est la limite», *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 178, p. 55-68.
- ANNAN, D. [1976] : *King Kong, les singes au cinéma*, Paris, Marc Minoustchine.
- AUMONT, J., A. BERGALA, M. MARIE et M. VERNET [1983] : *Esthétique du film*, Paris, Fernand Nathan.
- BAHRENBURG, B. [1976] : *La Création de King Kong*, Paris, Marc Minoustchine.
- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire*, Paris, Gallimard / Seuil, «Cahiers du cinéma» .
- BENAYOUN, R. [1980] : *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Stock.
- BENJAMIN, W. [1974] : *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël.
- BETTON, G. [1986] : *Esthétique du cinéma*, 2<sup>e</sup> éd. , Paris, P.U.F., coll. «Que sais-je».
- BISSONNETTE, L. [1988] : «Safdie, votre musée est Moshe», *Actualité* , vol. 13, n° 10, p. 225-226.
- BODDY, T. [1988] : «Critique : Architecture on the Fast Track», *The Canadian Architect*, vol. 33, n° 6, p. 44-49.
- BONITZER, P. [1982] : *Le Champ aveugle, essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard.
- BOULLET, J. [1976] : «Psychanalyse de King Kong», *Avant-Scène*, n° 174, p. 29-32.
- BOYADIEV, T. [1989] : «Une Jérusalem de l'esprit», *Lettre Internationale*, Hiver 89-90, p. 17-19.
- CHION, M. [1969] : «Le quatrième côté, Rear Window d'Alfred Hitchcock», *Cahiers du Cinéma*, no 356, p. 5-7;
- [1961] : «Cinéma 61 à Marienbad», *Cinéma 61*, novembre, p. 4-22.
- COLLET, J., M. MARIE, D. PERCHERON, J.P. SIMON et M. VERNET [1980] : *Lectures du film*, Paris, Albatros.
- DAMISCH, H. [1969] : «La Colonnade de Perrault et les fonctions de l'ordre classique», dans *L'Urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680, travaux et documents inédits*, présentés par P. Francastel, Paris, Klincksieck, p. 85-93.
- DELEUZE, G. [1983] : *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit.
- [1985] : *L'Image-temps*, Paris, Minuit.
- FABRI, P. [1984] : «Ville-frontière : effet-nuit», dans *Espace: construction et signification*, sous la direction de A. Rénier, Paris, La Villette, p. 85-103.
- GARSAULT, A. [1977] : «Le singe est nu», *Positif*, n° 190, p. 27-31.
- HAUTECOEUR, L. [1948] : *Histoire de l'Architecture classique en France*, Paris, A. et J. Picard et Cie.
- HORKHEIMER, M. et T.W. ADORNO [1974] : *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard.
- JOLY, M. [1987] : «Du travelling du cinéma au zoom de la télé...», dans *L'Influence de la télévision sur le cinéma*, *CinémAction*, n° 44, dossier réuni et préparé par G. Hennebelle et R. Prédal, p. 72-79.
- JAUSS, H.R. [1979] : «La jouissance esthétique : les expériences fondamentales de la poesis, de l'aïsthesis et de la catharsis», *Poétique*, n° 39, p. 261-274.
- LAISNEY, F. [1975] : «Place nette pour une typologie du gratte-ciel», *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 178, p.20-25.
- LYOTARD, J.-F. [1980] : «Deux métamorphoses du séduisant au cinéma», dans *La Séduction*, sous la direction de M. Olender et J. Sojcher, Paris, Aubier-Montaigne, p.93-100.
- MARTY, A. [1977] : «King Kong», *Image et son*, n° 314, p. 108-113.
- MICHELIS, P.A. [1974] : *L'Esthétique de l'architecture*, Paris, Klincksieck.
- MORISSET, P. [1988] : «Les musées du 21<sup>e</sup> siècle», *Actualité*, vol. 13, n° 5, p. 152-156.
- MUSIOL, M.-J. [1988] : «Chef-d'oeuvre d'architecture, le nouveau Musée des Beaux-Arts du Canada», *Vie des Arts*, vol. 33, n° 131, p. 24-28.
- OMS, M. [1988] : *Alain Resnais*, Paris, Rivages, coll. «Cinéma».
- OSTROWETSKY, S. [1982] : «Dédale n'est pas Cronos et la rue ne marche pas», dans *Espace et représentation*, sous la direction de A. Rénier, Paris, La Villette, p. 305-321.
- PERRATON, C. [1984] : «Énonciation spatiale et logique de l'expression», *Protée*, vol. 12, n° 2, p. 69-82;
- [1986] : «Violence dans les vidéoclips», *Revue d'Esthétique*, nouvelle série, n° 10, p. 135-137;
- [1987] : «Voir et toucher la science : Éléments pour l'analyse des stratégies communicationnelles à l'oeuvre dans les musées de science et technologie», dans *Ciel, une expo!* Approche de l'exposition scientifique, *Cahier Expo Media*, n° 4, Paris, p. 13-66;
- [1990a] : «Le temps de la réception dans les productions visuelles», dans *Technologies et symboliques de la communication*, sous la direction de L. Sfez et G. Coutlée, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, p.298-308;
- [1990b] : «Les stratégies à l'oeuvre dans la production et la réception des énonciations spatiales», *Protée* , vol. 18, n° 3, p. 73-79.
- PINGAUD, B. [1961] : «Alain Resnais», *Premier Plan*, n° 18, Lyon, Serdoc, p. 3-24.
- PRÉDAL, R. [1968] : «Alain Resnais», dans *Études cinématographiques*, nos 64-68; voir plus particulièrement le chapitre X intitulé «Les ratures du temps», p. 120-144 et la conclusion, p. 162-169.
- RESNAIS, A. [1961] : «Réponse à...», *Premier Plan*, n° 18, Lyon, Serdoc, p. 36-89.
- RIFFAUD, A. [1987] : «La cathédrale, un espace pédagogique», *Monuments Historiques*, n° 153, p. 95-96.
- ROCHER, D. [1974] : «Le symbolisme du noir et blanc dans L'Année dernière à Marienbad», *Études Cinématographiques*, n° 100-103, p. 5-86.
- ROHMER, É. et C. CHABROL [1957] : *Hitchcock*, Paris, Éditions Universitaires.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. [1967] : «La forme et le fond ou les avatars du récit», dans *Études cinématographiques*, n° 57-61, p. 17-34.
- SIBONY, D. [1986] : «Espace et inconscient», dans *La Part de l'oeil, 2 : Dossier : Pensée des sciences, pensée des arts plastiques*, Bruxelles, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.
- TAFURI, M. [1975] : «La dialectique de l'absurde, Europe-U.S.A.: les avatars de l'idéologie du gratte-ciel [1918-1975]», *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 178, p. 1-16.
- TOUBIANA, S. [1977] : «Le signe et le singe [King-Kong]», *Cahiers du cinéma*, n° 273, p. 51-54.
- TRUFFAUT, F. [1983] : *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay.
- TURNER, D. [1989] : *Safdie's Gallery, An interview with the Architect*, mimeo text, 35 p.
- VADEBONCOEUR, P. [1989] : «Architecture yuppie», *Liberté*, vol. 31, n° 1, p. 86-91.
- WEYERGANS, F. [1961] : «Dans le dédale», *Cahiers du Cinéma*, vol. XXI, n° 12, p. 22-27.
- WORRINGER, W. [1967] : *L'Art gothique*, Paris, Gallimard, coll. «Idées».

# ORGANISATION ET GÉNÉRATION DE L'IMAGE ARCHITECTURALE EN MOUVEMENT

---

PAOLO CHERCHI USAI

Toute discussion théorique sur la relation entre architecture et image en mouvement doit se confronter à deux questions fondamentales : a) est-ce qu'il y a des modèles spécifiques de perception d'un espace construit par rapport à sa reproduction? b) quand et comment une construction peut-elle influencer de façon significative le contenu esthétique de sa transformation en image? Cette problématique est analysée à travers des exemples de cinéma commercial et d'autres ouvrages audiovisuels conçus dans le but de redéfinir notre connaissance de l'espace.

Any theoretical discussion of the relationship between architectural environment and moving images must address two basic issues: a) are there specific patterns of perception of an architectural construction according to its modes of reproduction? b) when and how does a construction significantly influence the aesthetic content of its reproduction as image? These issues are examined with reference to commercial cinema and examples from other visual artifacts designed to shape our knowledge of space.

Ces premières réflexions sur l'image architecturale en mouvement nécessitent pour leur mise en relief théorique un court historique de ma démarche. Premièrement, ma correspondance en 1985 avec Rudolf Arnheim établissait la rareté des écrits sur le cinéma et l'architecture. À sa connaissance, seule une étude de Philippe Thiel, membre de la *School of Architecture of Washington* à Seattle, était vouée aux systèmes de description d'un parcours visuel à travers un espace architectural. Quelques mois plus tard, une série de conversations avec Jacques Aumont<sup>1</sup> m'ont conduit à la préparation d'un numéro spécial de la revue *Iris*<sup>2</sup> consacré aux rapports entre le cinéma et l'architecture. Cette longue ellipse temporelle ne fait que dénoter la difficulté d'un domaine d'analyse relativement jeune et passablement négligé du point de vue théorique.

Mon projet pour *Iris* vient d'une série de définitions et d'un certain nombre d'expériences concrètes. Quel champ théorique définir entre cinéma et architecture? En premier lieu, le mot cinéma ne satisfait qu'une part de ce champ, le concept de *production d'images en mouvement* a le mérite de ne pas éliminer a priori toute expérience visuelle qui ne soit pas le film. En deuxième lieu, une distinction s'impose entre *construction* et *architecture*, elle fut énoncée plusieurs fois par Rudolf Wittkower et John Summerson. L'idée de fonction domine le concept de construction alors que l'intérêt pour la *structure* et l'*aspect* de l'espace construit fonde l'architecture. Le projet d'*Iris* visait à établir un modèle théorique qui tienne compte

de ces deux dernières définitions et qui prenne en considération l'existence d'un conflit créatif entre les deux conceptions suivantes de l'espace. Un espace «réceptif», cette donnée qui précède l'existence des objets qui y sont contenus, et un espace «centrifuge», «créé par les choses» et défini par Arnheim comme «l'extension de corps ou de champs matériels délimités les uns par rapport aux autres : par exemple, un panorama de terre et de pierres à côté de corps d'eau et d'air». L'espace «réceptif», décrit pour la première fois par Platon au cinquantième paragraphe du *Timée* comme «la mère et le réceptacle des choses créées, visibles et pleinement sensibles», semblait décrire et interpréter dans une certaine mesure notre position de spectateurs face à l'image en mouvement. Nous qui créons l'espace construit, nous qui lui attribuons des limites, des caractéristiques, des qualités de ligne, de couleur, de contraste. Toutefois, une telle définition éliminait de notre perspective cognitive toute référence au rôle des objets dans la *création* de notre sentiment de l'espace.

C'est peut-être pour cette raison que la plupart des dits «films sur l'architecture» ne représentent que des exemples négatifs de ces rapports possibles entre image et espace construit. Les documentaires sur l'architecture sont pour la plupart insupportables, non seulement à cause de l'incompétence du réalisateur ou des limites techniques auxquelles on doit faire face, mais à cause d'un malentendu plus radical. L'image en mouvement

«décrit» l'architecture, alors que nous, spectateurs, en «décrivons» le parcours dans la connaissance, l'acception et la sensibilité de cette différence fondamentale entre représentation et expérience. Ce qu'il faut discuter, à mon avis, c'est justement la *direction* de cette connaissance. Il nous faut réfléchir aux deux questions suivantes : y a-t-il une spécificité dans la perception de l'espace construit quand ce même espace est reproduit dans l'image en mouvement ? à quel moment un espace construit établit-il une influence directe sur le contenu esthétique de l'image en mouvement ? Ces deux questions ne peuvent évidemment être considérées comme séparées d'un point de vue analytique. Le dispositif de production d'images en mouvement «voit» l'objet dans des parcours non forcément accessibles à l'expérience directe, par exemple, la vue d'un transept ou d'un croisillon à partir du sommet d'une coupole. Mais il est vrai aussi que ce même dispositif peut envisager une «reproduction», voire une «imitation» du parcours humain dans l'espace. La possibilité d'une première piste de travail peut alors s'esquisser : une histoire architecturale de l'image en mouvement par l'étude des techniques de *description* et de *parcours* dans l'espace, ainsi que de leur capacité à imiter ou à dépasser les ressources du parcours humain.

L'évolution de ces techniques et leur possibilité de choisir des parcours alternatifs au parcours humain multiplient en effet les moyens de connaître l'espace construit et de pénétrer au même moment dans l'imagination de l'architecte. Cette première possibilité se limite à un espace construit préexistant à la conception de l'image en mouvement, et cet espace n'est pas le résultat temporaire de la volonté d'un réalisateur. Dans ce cas, l'on pourra bien accepter l'hypothèse suivante : l'image en mouvement peut produire des significations esthétiques différentes en utilisant le même espace construit. Entre créateur d'images en mouvement et créateur d'espace centrifuge, ces significations relèvent d'un double rapport entre la production singulière d'un contenu esthétique et fonctionnel de l'architecture et la position spécifique du dispositif imagique face à l'objet construit. Toutefois, ces hypothèses ne répondent pas à une question beaucoup plus essentielle : quand peut-on dire qu'il y a une signification architecturale dans l'image en mouvement ? Le fait qu'un espace construit soit considéré comme «architecture» dans l'expérience directe ne signifie pas pour autant que cette qualification reste vraie dans le cas de tout autre dispositif de représentation. La fonction originaire est perdue, toute reproduction de son aspect est chargée d'une responsabilité autre : la recréation de cette fonction et sa transformation en autre chose.

Les images en mouvement dans leur relation avec l'espace construit prennent en charge, comme nous l'avons vu, l'interprétation de constructions qui existent déjà ou qui ont été créées pour être interprétées. Selon une vision idéaliste du concept de structure, on aime parler d'*architecture* dans le premier cas et de *décor* dans l'autre ; ce dernier est soit le plancher d'une chambre ou le mur d'un palais, soit un escalier dessiné en trompe-l'oeil, ou

un clocher en miniature, et tout cela est reconstruit en studio. À la base de cette dichotomie entre «architecture» et «décor», il y a un malentendu radical, de caractère ontologique, selon lequel l'architecture fait «vrai» alors que le «décor» ferait «faux». Mais «faux» par rapport à quoi ? Est-ce qu'un espace construit qui a perdu toute fonction au moment où il devient l'objet d'une description est plus «vrai» qu'une toile peinte ? Pourtant la perspective demande à l'observateur une activité imaginative tout à fait comparable à celle d'un parcours dans un espace construit. Cette équivoque fait encore partie de notre culture visuelle d'aujourd'hui, elle a modelé, en quelque sorte, notre mémoire historique de spectateur.

Un moyen relativement simple d'éclaircir ce malentendu serait de considérer la polarité entre architecture et décor comme la définition des deux extrêmes d'un continuum perceptif. Un espace construit qui est le sujet d'une image en mouvement devient architecture dans la mesure où il permet à l'observateur, par l'intermédiaire du dispositif producteur de l'image en mouvement, d'établir des relations fonctionnelles entre la présence de l'espace et son rôle dans le procédé de reproduction et de répétition de l'image. Il est important de souligner que ce rôle peut être narratif, mais aussi figuratif, symbolique où «idéaltypique», dans le sens utilisé par Max Weber. Le rapport entre la représentation de l'espace et sa reproduction en images en mouvement implique la connaissance de trop de variables empiriques, pour l'abandonner à une seule forme de compréhension de l'image.

Une solution se présente face au risque de monopolisation théorique de l'architecture de l'image en mouvement, elle se trouve dans la définition même d'architecture selon Nikolaus Pevsner, auteur d'une remarquable *Histoire de l'architecture européenne*. Son oeuvre constitue aujourd'hui une référence fondamentale, et pour le spécialiste en architecture avant l'époque du constructivisme, et pour l'historien du cinéma conscient de l'affinité intime entre l'art du construire et l'art de la reproduction du visible. Pevsner insiste beaucoup sur l'importance du concept de *durée* dans toute activité humaine : la durée d'une partition musicale, la durée de la perception plastique d'une sculpture, la durée de compréhension d'un édifice selon une pluralité de parcours possibles. La qualité perceptive de ce parcours s'établit, selon Pevsner, par le degré d'*intentionnalité* dans la conception générale de l'espace construit et par le degré de *projet* impliqué dans la transformation de cette intentionnalité en espace concret. L'image «répétée» du mouvement exprime l'intentionnalité et en traduit le projet par la production imagique d'un espace singulier dans une durée fixe. Au moment de la conception de l'image à présenter, se dessine un parcours spécifique en une durée possible. Et c'est là un des aspects de l'intentionnalité, dont le but à l'origine était beaucoup plus complexe et ambigu. L'ambiguïté, cette qualité typique de tout objet à contenu esthétique, est réduite dans l'image en mouvement à un choix obligé, même dans le cas des *computer graphics*,

où une architecture de fiction peut être parcourue dans plusieurs directions à la fois. À ma connaissance, le seul film produit sur pellicule photographique dans lequel la pluralité des parcours est liée à une ambiguïté de la signification dans la connaissance de l'espace est *The Shining* de Stanley Kubrick (1980). Il actualise le conflit entre le parcours du dispositif producteur d'images, le parcours du spectateur et le parcours diégétique narratif. L'espace architectural dans lequel se déroule l'épouvantable expérience de la famille Torrance est un espace gouverné par la logique de la rationalité moderniste. Le style de l'hôtel dans ce film rappelle souvent l'œuvre d'un architecte moderniste, Hermann Muthesius, mais il est impossible d'établir une planimétrie cohérente de l'intérieur. Chaque fois que Jack, Danny ou Wendy Torrance retrouvent un espace qu'ils ont déjà parcouru, cet espace a changé, *on ne le reconnaît plus* exactement comme le même. Dans l'incertitude de cette désorientation, nous tentons de redessiner la géographie physique de l'*Overlook Hotel*, de retracer le projet spatial envisagé par Stanley Kubrick dans son film. Tout ce que nous obtenons, c'est une étonnante géométrie du désordre qualifiée par trois noyaux perceptifs : a) l'absence de la notion de centre; b) la perte du sens de l'orientation; c) la négation de l'architecture comme instrument de connaissance de l'espace, et le transfert de cette prérogative vers *notre* appareil perceptif.

Chacun de ces trois niveaux mériterait bien évidemment une analyse détaillée. Pour l'instant, je mettrais plutôt l'accent sur une importante conséquence du troisième niveau de perception, celui de l'espace perçu à travers l'image en mouvement. Dans le cas de *The Shining*, notre sentiment de l'espace devient étranger à toute logique narrative concernant le film, en d'autres termes, nous parvenons à nous former une opinion sur le concept d'espace *par négation*. L'observation d'une architecture méconnaissable dérive en nous en une architecture mentale entièrement constituée par notre position physique et psychique de sujet spectateur de cinéma. L'espace architectural de la salle de projection dénie sa fonction de parcours, il établit un rapport contemplatif entre l'image et son observateur, il se fait salle obscure. Ce moment de cinéma opère à un double registre : un espace architectural «autre», imaginaire s'ouvre devant nous sans que nous en fassions partie et l'espace architectural réel de la salle de cinéma se ferme sur nous et est voué à sa propre disparition.

Pour bien comprendre cet aspect, il faut évidemment envisager un changement radical de perspective : c'est à dire radicaliser notre passivité face à l'image en mouvement, lui laisser établir les conditions de sa présence dans l'espace de notre vie réelle, accepter l'idée que *nous ne regardons pas une architecture fictive* mais que nous, et notre espace de vie, sommes transformés par l'image en mouvement. L'image en mouvement cesse ainsi de se présenter comme objet de notre expérience visuelle, mais comme sujet actif d'un autre type d'expérience, qui nous concerne et qui modifie notre attitude face à

l'architecture qui nous entoure. Il s'agit là de reconnaître que l'image architecturale conçue comme spectacle n'est qu'une, pas même la plus importante, des images architecturales possibles. Selon une de ces images possibles, et pas forcément utopiques, ce n'est pas nous qui observons mais bien l'image (le créateur de l'image) qui nous regarde. Le dispositif crée l'image qui nous voit vivre dans un espace qui n'est plus le même. L'image produite pour nous l'est pour interagir en tant que source de lumière et éventuellement de son, avec des espaces modifiés par la qualité, la densité, la luminosité de la couleur et par la fréquence, le ton et la transparence du son. Il va sans dire que tout ça n'a rien à voir avec l'établissement d'une typologie architecturale des espaces construits pour l'image en mouvement; ce domaine d'études est assez développé aujourd'hui, surtout en Angleterre, grâce à la revue *Picture House*; cependant, elle a failli, du moins pour l'instant, à établir un lien direct entre histoire du cinéma et théorie de l'image en mouvement. Je connais un seul domaine encore plus négligé : le conflit entre la représentation de l'image sculpturale et sa reproduction par images fixes ou en mouvement. Images en mouvement et sculpture constituent deux pôles d'une problématique fondamentale sur le rôle du regard.

Au nom de l'aventure intellectuelle, il faut dépasser nos préjugés sur le rôle de l'observateur et son rapport à l'espace. Les dispositifs sont beaucoup plus variables que nous le présupposons et leurs modes de production et de reproduction peuvent déstabiliser certaines positions spectatorielles acquises. Essayons de penser à une image reproduite, très probablement une image en mouvement mais pas forcément une image qui bouge, qui ne contienne pas d'informations sur l'espace construit mais qui nous donne les éléments pour connaître l'espace dans lequel nous nous trouvons. Il ne s'agit pas là d'imaginer une version corrigée et abrégée de la poétique d'un espace environnemental; il ne s'agit pas, non plus, de relire Gaston Bachelard pour tirer de son texte une nouvelle écologie de la dynamique de l'espace architectural perçu dans la vie réelle. Il s'agit plutôt de renverser les positions, et de voir l'image en mouvement non plus comme l'objet de la connaissance de l'architecture, mais plutôt comme un mécanisme producteur de notre expérience de l'espace.

L'expérience de Brian Eno conduite en 1984 sous le nom de *Thursday Afternoon* peut nous enrichir à plusieurs titres. Cette expérience suppose quatre conditions : d'abord la répétition, ou la reproduction d'images où l'élément de mouvement est réduit au minimum. Deuxième condition, l'image est montrée en changeant de façon radicale la structure du dispositif producteur des images : dans notre cas, la vidéo est placée en position *verticale* plutôt qu'*horizontale* face à l'observateur. Troisième condition, l'image ne montre ni un espace construit, ni une narration, ni une «figuration» dans le sens traditionnel du terme, cette «figuration» ne possède aucun élément de continuité perceptive et de prévisibilité



structurale : elle n'est pas une image nette, elle ne prétend pas établir une correspondance entre ligne, volume, couleur et signification esthétique. Quatrième et dernière condition, l'image n'est pas réalisée dans le but d'être contemplée, mais dans le but de modifier la connaissance de l'espace architectural dans lequel l'observateur se trouve. On ne parle même plus de «spectateur», on parle ici d'organisme vivant qui se trouve dans un espace construit *modifié par l'image en mouvement* et dans lequel l'observateur bouge, vit sa vie, ne porte pas forcément attention à ce qui se passe sur l'écran mais à ce qui se passe autour de lui. Comment l'image en mouvement modèle l'espace construit dans lequel nous nous trouvons, et le forge ? L'auteur écrit lui-même dans ses notes à *Thursday Afternoon* (1984) : «[...] from there we enter less familiar territory, from non-referential patterns of light to the use of monitor as a pure light source intended to project light onto something else».

C'est dans cette direction que ledit rapport entre cinéma et architecture cesse d'être un rapport de distinction nette entre ce qui doit être représenté et ceux

qui doivent recevoir, comprendre et interpréter. Je parle ici d'un modèle interactif de compréhension de l'image en mouvement, qui peut éventuellement avoir des conséquences dans le domaine traditionnel de la production d'images en mouvement, mais qui peut surtout préfigurer un système alternatif de rapports entre l'expérience de vie quotidienne et le spectacle. Il y a vingt ans, une association comme l'«Ouvroir de littérature potentielle» dirigée par Raymond Queneau aurait peut-être pu accueillir cette hypothèse dans son carnet de travail. Aujourd'hui il est préférable de ne pas limiter au cinéma la potentialité d'une telle hypothèse, et de donner à l'image, à toute image, la chance de nous laisser découvrir des espaces, des temps, des mondes possibles à travers l'architecture de notre créativité.

---

1. Lors du colloque «Les nouvelles approches en histoire du cinéma», Cerisy-la-Salle, 1985.

2. *Cinéma et architecture*, numéro monographique de la revue *Iris*, à paraître.

# LA LANTERNE MAGIQUE,

## laboratoire de la narrativité iconique

---

ALAIN LACASSE

Il est encore rare que les chercheurs qui s'intéressent aux problèmes de narratologie filmique tiennent compte dans leurs travaux d'autres types d'images que l'image en mouvement. Adoptant la position inverse dans le cadre d'une étude à caractère historique, l'auteur tente d'appliquer à la lanterne magique certaines propositions théoriques faites par André Gaudreault dans *Du Littéraire au filmique – Système du récit*. Il tente de démontrer par le fait même en quoi ce mode de représentation obsolète, un des plus fameux prédécesseurs du cinéma, peut être considéré comme un important laboratoire de la narrativité iconique.

Researchers interested in cinematic narratology still confine their work mostly to moving images at the expense of other types of images. Using the opposite approach in an historical study, this article applies some of the theoretical concepts proposed by André Gaudreault in *Du Littéraire au filmique – Système du récit* to the magic lantern, thus demonstrating how this obsolete mode of representation, one of the most famous precursors of film, can be considered an important laboratory for iconic narrativity.

Il m'aurait semblé fort malheureux qu'un dossier sur le cinéma et les autres arts ne fasse pas mention de la réflexion de Jacques Aumont. Dans deux ouvrages publiés ces dernières années, *L'Oeil interminable – Cinéma et peinture* (1989)<sup>1</sup> et *L'Image* (1990)<sup>2</sup>, Aumont nous propose, en effet, d'examiner en profondeur la question des rapports entre le cinéma et les autres modes de représentation constitués en tout ou en partie d'images visuelles. Dans *L'Oeil interminable – Cinéma et peinture*, il traite plus précisément de ce qui rapproche ou sépare le cinéma de la peinture. *L'Image*, pour sa part, constitue un ouvrage d'une envergure beaucoup plus grande puisque Aumont y poursuit comme objectif d'établir la liste des points communs à toutes les images visuelles quels que soient leur nature, leur forme, leur usage, leur mode de production, sans oublier leurs différences<sup>3</sup>. Mon intention n'est pas de proposer ici une synthèse des réflexions que Jacques Aumont nous offre sur le monde des images visuelles dans ses deux plus récents ouvrages. Ceux-ci ont plutôt soulevé mon intérêt en ce qu'ils m'ont permis de replacer le cinéma dans la grande problématique de l'image et qu'ils m'ont encouragé à effectuer un exercice auquel je songeais depuis un moment. Cet exercice consistait à voir en quoi certaines propositions théoriques récentes concernant la communication d'un récit par le cinéma pouvaient s'appliquer à l'étude d'un autre type de spectacle d'images projetées qui mettait en jeu l'image peinte ou l'image photographique avant même la naissance de l'image en mouvement : il s'agit

du spectacle de lanterne magique. Conçu dans une perspective historique, l'exercice visait de fait à vérifier si ces propositions théoriques pouvaient trouver un certain écho dans l'histoire de ces séances de projection qui, bien qu'ayant recours à des images somme toute encore assez différentes des images animées, semblent s'être instituées à la fin du siècle dernier en véritable mode de représentation narratif.

En fait, deux raisons principales justifient qu'on s'intéresse au spectacle de lanterne magique et qu'on lui réserve une place de choix sinon dans l'histoire de l'image, du moins dans l'histoire de l'image utilisée à des fins narratives. La première est d'ordre «socio-économico-historique». La seconde est d'ordre théorique.

La lanterne magique est un mode de représentation qui a connu au siècle dernier une popularité et une diffusion d'une importance remarquable et semblable, du moins dans certains pays, à celle qu'allait connaître le cinéma quelques décennies plus tard. Je m'intéresse plus particulièrement au phénomène de la lanterne magique en Grande-Bretagne, car il est reconnu par la plupart des spécialistes qu'à la fin du dix-neuvième siècle il y avait dans ce pays autant de foyers qui possédaient ce type d'appareil qu'il y en a maintenant qui possèdent un téléviseur. En conséquence, on voit mal comment la lanterne magique aurait pu ne pas exercer d'influence, dans ce pays du moins, sur ce mode de représentation

naissant qu'était le cinéma. L'emprise relative du monde de la lanterne magique sur l'univers du cinéma des premiers temps en Grande-Bretagne est, de fait, indiscutable. À un certain moment, la production de plaques de lanterne y a même atteint un niveau industriel. Par ailleurs, plusieurs des premiers réalisateurs de films britanniques ont été associés aux entreprises commerciales qui s'y rattachaient avant de se lancer dans l'aventure cinématographique. En bref, la lanterne magique constituait, à la naissance du cinéma, un véritable mode de représentation institutionnel en Grande-Bretagne. Il s'agit là, à ma connaissance, d'un cas unique parmi les plus proches prédécesseurs du cinéma. Ce qui devrait lui mériter toute notre curiosité, qui ne risque pas d'être déçue car il nous reste, comme trace du statut de la lanterne magique à l'époque où le cinéma naissait, une impressionnante quantité d'artefacts.

La seconde et principale raison de l'intérêt qui doit être porté au spectacle de lanterne magique vient du fait qu'il s'agit du plus important précurseur du cinéma avec qui il partage cette caractéristique : tous deux procèdent d'un dispositif technique qui leur permet de projeter des images et de les faire se succéder en assez grand nombre pour qu'elles puissent communiquer un récit. À propos de ce dispositif technique, le spectacle de lanterne magique m'a toujours fasciné : c'est qu'il lui est impossible de cacher ce que je nommerais sa mécanique, en ce sens, par exemple, que les moindres effets visuels du spectacle doivent être exécutés sur place depuis l'introduction, les unes après les autres, des plaques dans la lanterne jusqu'aux fondus ou aux mouvements dans l'image. Alors qu'au cinéma, tout ce travail est en quelque sorte incorporé à la bande. Je me suis souvent plu à voir le spectacle de lanterne magique comme un laboratoire de l'image où on faisait subir à celle-ci diverses épreuves en vue de la rendre plus apte à transmettre «silencieusement et discrètement» un récit.

C'est dans cet esprit que j'ai entrepris mon essai d'application à la lanterne magique de certaines propositions récentes de la narratologie filmique, tout en portant une attention particulière aux nombreux types d'images dont disposait ce mode de représentation pour raconter. Le récit de lanterne magique pouvait être constitué soit d'images peintes ou d'images photographiques, soit d'images fixes ou d'images qui, si elles ne pouvaient encore être qualifiées d'images en mouvement, pouvaient être dites mobiles, à tout le moins. Compte tenu de ces types variés d'images auxquels le spectacle de lanterne magique avait recours, il m'est apparu là encore comme un véritable petit laboratoire au sein duquel étaient effectuées nombre d'expérimentations en vue de rendre l'Image (avec un grand I) apte à transmettre une narration.

Au cours des dernières années, plusieurs auteurs se sont penchés sur les problèmes de la narration au cinéma en regard de théories littéraires. Les thèses auxquelles ils sont parvenus à la suite de leurs études se sont souvent révélées fort intéressantes et nous ont fourni de judicieux

éclaircissements sur le fonctionnement du film comme support d'un récit. Compte tenu du fait que, jusque-là, l'étude de la narration était presque l'apanage du milieu des études littéraires, le recours pour leur démarche à des théories de la littérature était tout à fait compréhensible. Les résultats auxquels ils sont parvenus en assurent par ailleurs le bien fondé. Néanmoins, il m'est toujours apparu un peu étonnant que dans les études sur le fonctionnement narratif des images en mouvement, il ne soit à peu près jamais fait mention de quelque rapport entre celles-ci et les images d'autres types qui l'ont précédé. Comme si c'était avec le cinéma que les images avaient commencé à raconter.

On comprend aisément que des études de type synchronique sur la narrativité au cinéma aient pu conduire à d'excellents résultats sans que leurs auteurs n'aient eu nécessairement à les confronter à des études de type historique. Toutefois, en tentant de reconstituer brièvement l'histoire de l'utilisation narrative des images, on réalise rapidement que la lanterne magique en a constitué un moment fort. Comme je viens de le mentionner, elle a eu recours à toutes sortes d'images qu'elle a tenté de dompter, des images peintes aux images photographiques, des images fixes aux images mobiles. Compte tenu de cela, on se convainc vite de l'avantage à mettre à l'épreuve la lanterne magique en tentant de lui appliquer certaines propositions narratives récentes sur le cinéma. J'espérais à tout le moins que l'exercice mette en évidence les atouts et les limites sur le plan narratif de ces nombreux types d'images auxquels le spectacle de lanterne magique fait appel. De fait, et cet exposé devrait en faire la preuve, la tentative d'appliquer à la lanterne magique, dans une perspective historique, certaines propositions narratives concernant le cinéma nous fournit un éclairage nouveau sur ces propositions.

Les propositions théoriques auxquelles j'ai fait appel sont celles qui concernent les modes du récit filmique et qui sont énoncées par André Gaudreault dans *Du littéraire au filmique - Système du récit*<sup>4</sup>. On se rappellera qu'André Gaudreault propose dans cet ouvrage l'existence de deux modes fondamentaux de communication narrative, la narration et la monstration, auxquels il fait correspondre deux grandes instances distinctes, le narrateur et le monstrateur. Le narrateur est responsable de la mise en chaîne des plans du film. Le travail de monstration, quant à lui, se départage en une double fonction : un monstrateur profilmique est responsable de la mise en scène et un monstrateur filmographique est responsable de la mise en cadre de l'action qui se déroule dans chaque plan.

Je précise tout de suite que la multiplicité des instances narratives (je ne présente ici que les trois qui sont pertinentes à mon propos) constitue une importante caractéristique du système proposé par André Gaudreault. Par ailleurs, il est utile de rappeler que l'un des traits qui permet de distinguer le narrateur du monstrateur consiste en ce que le premier parvient beaucoup moins à camoufler son action dans le discours que le second.

Le narrateur, même s'il tente d'effacer le plus possible sa présence dans le texte filmique, n'y parvient jamais. Le monstateur n'y parvient pas non plus totalement, bien entendu, mais il atteint un degré d'invisibilité, d'effacement, beaucoup plus grand.

Nous allons voir maintenant combien il est fascinant de tenter d'appliquer à la lanterne magique ce modèle narratif de Gaudreault et de constater comment il nous aide à établir à même l'histoire de ce mode de représentation une espèce de parcours que l'image peinte et/ou photographique a dû emprunter depuis la fixité jusqu'à la mobilité sans jamais pouvoir atteindre le degré de narrativité que l'on reconnaît maintenant à l'image en mouvement. Amorçons ce parcours en abordant immédiatement cette question de la mobilité des images. Car s'il est important de ne pas confondre séquentialité et mobilité des images, comme nous le rappelle Jacques Aumont dans *l'Image*<sup>5</sup>, il reste qu'il faut insister sur le fait que l'histoire de l'image narrative est très étroitement liée au mariage des deux termes.

Jacques Aumont fait cette remarque en soutenant que ce qu'indiquent les thèses d'André Gaudreault, c'est que le récit s'inscrit moins dans le temps que dans la séquence : l'image raconte avant tout en ordonnant des événements représentés<sup>6</sup>. Aumont a bien raison et ajoute,

ce que dit, entre autres, la distinction entre monstration et narration, c'est qu'il existe deux niveaux de narrativité potentiels à l'image : le premier, dans l'image unique, le second, dans la séquence d'images.<sup>7</sup>

Dans le film narratif, l'ordonnance des événements représentés s'effectue ainsi à deux niveaux simultanément, au niveau de chaque plan et dans la séquence des plans.

Ce que j'appellerais le «système du récit de lanterne magique» accepte moins bien ce double niveau de narrativité potentiel lié à l'image. Le problème ne se situe pas au niveau de la narration, bien entendu, car il semble que l'on se soit adonné à la mise en séquence de plaques à caractère narratif peu après l'invention de la lanterne magique elle-même. On trouve des représentations de certaines de ces séquences dans les tout premiers ouvrages traitant de lanterne magique publiés en Allemagne et en France dans la deuxième moitié du dix-septième siècle. Le niveau de narrativité qui pose problème dans le système du récit de lanterne magique est celui de la monstration. Il faudrait à ce sujet nommer différemment cet autre mode de communication du récit de lanterne magique car l'image encore peu mobile de chacune des plaques ne parvient que faiblement à illustrer à elle seule une série d'événements ou de faits, aussi élémentaires soient-ils.

Dans ses deux ouvrages que j'ai cités plus haut, Jacques Aumont a donné l'exemple d'oeuvres de peintres des quinzième et seizième siècles où sont représentés

une série d'événements entourant la vie d'un saint, par exemple. Dans un cas, le Christ est représenté à de nombreuses reprises mais dans des attitudes et des lieux différents qui font référence à des événements de sa vie. Dans un autre, la toile illustre dans le détail quelques épisodes de la vie d'un martyr. La lanterne magique ne semble pas avoir emprunté ce mode de représentation narrative auquel se limitait par la force des choses l'image peinte. Par ailleurs, on voit mal comment ce mode plus fabriqué ou plus synthétique d'étalage, dans un même cadre, de faits ou d'événements aurait pu lui convenir, puisque le propre de la lanterne magique consistait en quelque sorte à pouvoir projeter sur une même surface plusieurs tableaux, les uns à la suite des autres et de permettre ainsi l'éclatement du cadre unique aux limites duquel devait se résigner en général le peintre.

La multiplication des images statiques et, partant, des faits ou des événements représentés par chacune d'elle semble donc de la nature même de la lanterne magique et fait en sorte que l'un des deux modes du récit filmique proposés par André Gaudreault, la narration, trouve dans cet autre média une application évidente. En réalité, le constat attendu auquel on parvient en examinant les prédispositions de l'image à la narration consiste en ce que tant qu'elles sont restées statiques, les images sont demeurées pour une large part dépendantes sur le plan narratif de leur seule mise en séquence. À cette opération, la lanterne magique parvient naturellement.

J'ai ajouté plus haut que l'intégration au système du récit de lanterne magique du second niveau de narration propre au cinéma, soit la monstration, apparaissait moins évidente. En effet, s'il s'est avéré presque automatique que la mise en séquence de plaques puisse impliquer celle de faits ou d'événements qui se trouvent illustrés sur chacune d'elles, il semble qu'il ait été moins évident que la plaque unique parvienne de façon autonome à un degré semblable de narrativité. C'est ici qu'intervient le rôle de la mobilité ou du mouvement dans le développement du récit par l'image. Car finalement ce double niveau de narrativité que l'on reconnaît maintenant au cinéma doit être directement associé à l'invention de l'image en mouvement, puisqu'en plus de permettre une meilleure articulation des images les unes aux autres, le mouvement transmettait enfin aux protagonistes de l'action inscrits dans chacune d'elles une mobilité manifeste.

La monstration telle que nous la propose le système d'André Gaudreault ne se limite toutefois pas à rendre compte de ce seul profit que l'image ait pu tirer du mouvement même. Elle met également en évidence que le cadre de l'image, lui aussi, s'est retrouvé pourvu de plus en plus de mobilité à mesure que la caméra et/ou sa lentille se libéraient de leur fixité. Ainsi l'image, en étant reportée sur la bande-film, a-t-elle pu acquérir simultanément le pouvoir d'étaler dans un même cadre un grand nombre de faits ou d'événements et de déplacer sur ces derniers son propre cadre pour participer de façon active à leur étalement ou à leur mise en ordre.



Que l'on ait tiré profit moins rapidement, au début du cinéma, du potentiel narratif qu'offre la mobilité du cadre ne surprend pas trop, puisque ce qui importe avant tout pour que l'image puisse être dite narrative, c'est qu'elle présente une séquence temporelle d'événements<sup>8</sup>. La mobilité du cadre n'était pas essentielle à cette réalisation. Il reste que la monstration cinématographique est parvenue à combiner mobilité des actants et mobilité du cadre sur eux et dispose grâce à ces deux mobilités d'une autonomie narrative convaincante.

Ceci nous apparaît plus évident que jamais à l'étude de la lanterne magique qui, quant à elle, n'est jamais parvenue à libérer totalement de son statisme l'image reproduite sur ses plaques et à faire acte de monstration. Il demeure néanmoins tout à fait intéressant de noter que, par son dispositif technique, la lanterne magique ait pu, comme le cinéma, allouer une certaine autonomie à la fois au cadre de ses images et aux actants qu'elles mettent en scène. Il s'agit là, à ma connaissance, d'un cas unique parmi les modes de représentation par l'image qui ont précédé l'invention du cinéma. Car si, à la même époque, on a tenté par la mise au point de plusieurs autres appareils d'animer des personnages dessinés ou photographiés et reportés sur des supports divers, aucune de ces expériences ne visait à tenter également de rendre mobile le cadre de l'image. Les créateurs et manipulateurs de lanterne magique sont parfois même allés plus loin et ils ont tenté de faire accorder l'un ou l'autre des niveaux de monstration avec la narration, c'est-à-dire l'ordonnance des plaques. Il s'agit là aussi d'un fait exceptionnel qui prouve jusqu'à quel point la lanterne magique s'est constituée en véritable laboratoire explorant les composantes de l'image qui la prédisposaient à la narration.

Il faut préciser que le développement de la lanterne magique a été associé très tôt à des recherches sur la projection du mouvement. Dès la fin du dix-septième siècle, deux ouvrages ont été publiés, l'un de l'Allemand Johannes Zahn et l'autre du Français L.L. de Vallemont<sup>9</sup>, qui proposaient une réflexion sérieuse sur le sujet. La complexité atteinte par le dispositif technique de la lanterne magique au dix-neuvième siècle, et conséquemment la complexité du système du récit auquel la lanterne magique est parvenue à la même époque, ont eu certainement à voir avec ces deux siècles de recherches qui lui ont été consacrés, parallèlement à de nombreuses études sur le mouvement.

On pourrait ainsi presque parler de l'action de deux instances de monstration dans le récit de lanterne magique. Je dis presque, parce que leur autonomie à présenter une séquence d'action demeure toute relative. Quand il s'agit d'animer des personnages sur les plaques ou de les représenter en action, le «quasi-monstrateur» parvient à peine à leur faire accomplir un mouvement ou des actions simples en deux ou trois temps : une souris grimpe sur un lit et pénètre dans la bouche d'un ronfleur; un homme enlève son chapeau pour saluer une dame;

dans une armoire, un homme mange de la confiture, il se tourne la tête et simultanément sa femme apparaît derrière lui; un autre homme lit, assis sur la branche d'un arbre, pour se retrouver un instant plus tard suspendu à cette branche par le col de sa veste; un autre se tient debout, dos à une petite palissade derrière laquelle on aperçoit deux gamins, ces deux derniers dirigent vers lui un jet d'eau et lorsque l'arrosé se retourne, les coupables du méfait ont disparu. On le voit bien, il s'agit là de représentations qui peuvent possiblement être dites de l'ordre du narratif mais sans qu'elles ne nous proposent nécessairement des récits que nous dirions minimaux<sup>10</sup>.

En ce qui concerne maintenant les tentatives de rendre mobile le cadre de l'image à l'aide de la lanterne magique, je donnerai deux exemples. Dès l'époque de la Révolution française, au théâtre de fantasmagories de Robertson, à Paris, on pouvait assister à des effets d'avancée et de recul, de grossissement et de réduction des personnages ou objets projetés sur l'écran par la lanterne magique. Ces effets, réalisés grâce au déplacement de la lanterne sur des roues préfiguraient les zooms et travellings du cinéma<sup>11</sup>. Ils demeurent cependant d'un intérêt secondaire pour notre étude, car je ne suis pas certain que ces mouvements aient été souvent intégrés à des récits. Par ailleurs, la lanterne magique s'est également prêtée à des essais de panoramiques qui, eux, servaient plus directement la narration. Dans ce cas, l'illusion du mouvement était recherchée par le déplacement, derrière l'objectif de l'appareil, d'une longue plaque rectangulaire sur laquelle étaient illustrés un ou plusieurs épisodes d'une histoire. L'illustration se déplaçait devant les yeux du spectateur mais celui-ci avait un peu l'impression que c'était son regard qui parcourait la scène par l'intermédiaire de l'objectif de l'appareil qui, d'un mouvement latéral, la lui aurait dévoilée.

Ce mouvement de panoramique n'était qu'illusion, et illusion à demi réussie bien entendu. Mais ce qu'il faut retenir ici, c'est qu'il semble bien que, dans le spectacle de lanterne magique, le cadre mobile de l'image ait trouvé des applications narratives réelles en contribuant à dévoiler progressivement des faits peints sur une longue plaque de verre.

Il est ainsi possible de repérer dans ce que j'appelle, du moins provisoirement, le système du récit de lanterne magique, des instances qui correspondent en gros à celles à qui André Gaudreault confie la responsabilité de la narration et des deux niveaux de monstration dans son système du récit filmique. À ce titre, la lanterne magique se mérite le titre de véritable laboratoire du narratif par l'image, et il ne serait pas surprenant qu'une étude plus approfondie confirme son statut de point tournant dans l'histoire de l'image qui raconte.

J'aimerais terminer par deux remarques. Seules les plaques peintes ont servi aux expériences entourant la monstration dans le récit de lanterne magique. Les plaques photographiques, pourtant regroupées sous

d'innombrables titres, n'ont fait l'objet d'aucun test du genre. Le mariage photo et monstration n'était plus du ressort de la lanterne, de toute évidence.

D'autre part, j'ai dit plus haut que la multiplicité des instances de la narration constituait l'une des caractéristiques du système d'André Gaudreault. Or, le fait de pouvoir repérer le même type d'instances dans le récit de lanterne magique renforce à mon avis la crédibilité de son système. Parler de narrateur filmographique, de monstateur profilmique et de monstateur filmographique reste du domaine de l'abstrait. Parler de leurs correspondants (auxquels je n'ai pas encore trouvé de dénomination) dans le domaine de la lanterne magique relève d'un autre ordre. En effet, pendant le spectacle de lanterne magique, l'exécution sur place de la mise en séquence des plaques, de leur animation ou de leur manipulation pour donner l'illusion de la mobilité du cadre de l'image (il s'agit là, vraiment, des trois principaux types d'intervention effectués sur l'image) rend tout à fait tangible l'intervention des principales instances responsables de la communication du récit de lanterne magique. Il ne s'agit pas ici de retomber dans l'anthropomorphisme et d'associer l'intervention de chacune de ces instances à l'action d'un ou de plusieurs individus qui, dans la salle, contribuait(ent) au spectacle de lanterne magique. Il s'agit plutôt d'attirer l'attention sur un dispositif dont

la matérialité pèse lourd, mais qui contribue à rendre des images encore relativement statiques un peu plus aptes à raconter. Le cinéma, finalement, réussira à rendre les actes de narration autant que de monstration plus effectifs, en rendant invisibles le plus possible les manipulations de l'image qu'ils impliquent.

- 
1. J. Aumont, *L'Oeil interminable - Cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989.
  2. J. Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990.
  3. *Ibid.*, p. 3.
  4. A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique – Système du récit*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1988.
  5. J. Aumont, *op. cit.*, p. 191.
  6. *Loc. cit.*
  7. *Ibid.*, p. 190.
  8. A. Gaudreault et F. Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 21.
  9. J. Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son – une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 29.
  10. Je parle ici de récit minimal dans le même sens que le font A. Gaudreault et F. Jost dans *Le Récit cinématographique*.
  11. J. Perriault, *op. cit.*, p. 69 et p. 74.

# EFFET-TOILE

## Sur une séquence de *Mauvais sang* (Léos Carax, 1986)

---

MARIE-FRANÇOISE GRANGE

L'analyse proposée tente de cerner les modalités d'une crise de la représentation au coeur d'une séquence de *Mauvais sang* de Léos Carax. Comment l'émergence d'un «espace de figuralité» au sein de la représentation, due, dans la séquence analysée, essentiellement à une interaction fond/figure, entraîne-t-elle une déconstruction textuelle plus générale? Si le plan perd sa topologie interne, le texte filmique, par une sorte de contre-coup, laisse affleurer un autre espace, un espacement, qui lui fait perdre ses unités que sont les plans.

This analysis attempts to identify the different components responsible for the representational crisis which occurs in a sequence from *Mauvais sang* by Léos Carax. How does the emergence of a "figurality space" within representation, due essentially in this sequence to a background/figure interaction, lead to more general deconstruction of the text? While the shot loses its internal topology, at the same time, another space, or spacing out, is created so that the film text is no longer divided into units or shot.

Si l'on en croit les travaux récents publiés sur la question du rapport entre cinéma et peinture, il y aurait plusieurs façons d'approcher, de rapprocher ces deux modes d'expression : soit l'on retrouve la peinture dans le cinéma ou vice-versa et l'on se confronte à des problèmes de citations, soit, pour continuer de dire les choses rapidement, on explore l'espace plastique qui, en peinture, et qui, ce sera l'objet de mon texte, en cinéma déstabilise l'entreprise figurative. L'émergence d'un espace de figurabilité au coeur de la représentation picturale, problématisée par Christine Buci-Glucksmann et Georges Didi-Huberman, pour ne citer qu'eux, ne se retrouverait-elle pas, également, à l'intérieur de la représentation cinématographique, même si cela doit passer par des modalités nécessairement différentes ? Le surgissement d'un entre-espace, d'un espace autre où se jouerait l'opacité figurative contre la linéarité représentative sera donc ce sur quoi je voudrais centrer ici mon propos et cela autour d'une séquence, ou plutôt d'un extrait de séquence, de *Mauvais Sang* réalisé par Léos Carax.

Alex, le personnage principal du film, court sur un trottoir le long d'une rue. Sur la bande-son, une musique rock chantée par David Bowie. Cette course, à la fois danse (cf. la musique entendue particulièrement rythmée) et convulsion (Alex est en état de manque), cette course est accompagnée par un long travelling gauche-droite. En arrière-plan, défilent devantures de

boutiques fermées et palissades. Suivent plusieurs plans rapprochés d'Alex, toujours en train de courir. Lorsque le personnage s'arrête, la caméra le cadre en plan moyen fixe tandis que la musique s'interrompt.

Cette description, si elle traduit le déroulement diégétique de la séquence, n'en rate pas moins un des aspects essentiels. Certes, le personnage court et c'est bien là l'objet de la représentation. Mais, en cours de séquence, va s'instaurer une sorte de dualité entre objet et fond de la représentation, comme si celui-là était doublé progressivement par celui-ci. Les modalités de filmage, d'une part, et le montage, d'autre part, font surgir le fond sur le devant de la scène, font «remonter» le fond à la surface.

Reprenons. Un long travelling latéral suit le trajet du personnage. Dans un premier temps, le mouvement d'appareil est donc entièrement soumis à l'argument diégétique du déplacement d'Alex. Mais filmer avec une caméra en mouvement quelque un en train de courir devant un fond constitué pour l'essentiel de palissades ne va pas sans produire d'effets particuliers : la palissade se met à clignoter, le regard, dirigé par la figure (le personnage) au premier plan, est brusquement attiré par le jeu de la lumière qui provient de l'arrière-plan. L'accélération de la vitesse de déplacement de la caméra, guidée par la vitesse de déplacement du personnage, produit cette inversion des positions. Le personnage est

évincé par ce qui ne devait que sous-tendre sa propre figuration, à tel point qu'il perd sa position centrale et risque d'être totalement éliminé de la représentation. Et, en effet, la caméra, arrivée à une certaine vitesse de déplacement, ne suit plus les cabrioles d'Alex, mais continue son mouvement sur le fond éblouissant voire hypnotisant. À charge du personnage d'effectuer un retour et de réoccuper la pôle position. La course devient un enjeu entre deux éléments de la représentation : la figure contre son fond. Le personnage aura beau reprendre le centre du cadre, il n'en sera pas moins déstabilisé par ce clignotement insistant, véritable effet stroboscopique, qui capte l'attention. Ce retournement de situation sera entériné par le montage. Au long plan consacré au personnage en train de courir succède un plan qui s'ouvre sur des palissades en noir et blanc toujours cadrées, filmées par une caméra mobile. La lutte entre deux objets filmés est devenue lutte entre deux objets à filmer. La topologie initiale de la représentation est bousculée : l'arrière-plan supplante le premier plan. Cette montée, du verbe «monter» à prendre dans les deux sens du terme (n'oublions pas que nous avons aussi un effet de montage), a déconstruit l'organisation mise en place au début de la séquence. Devenu de plus en plus voyant, le fond s'affiche comme vainqueur de la course : d'une part, il finira par être cadré, d'autre part, sa puissance de déconstruction va embraser les autres plans de la séquence. Que le personnage retrouve ses prérogatives ne peut arriver à masquer totalement l'ébranlement que cette mutation topologique a fait subir à la représentation. Car s'il en va d'une lutte interne entre place à occuper, il en va également d'un enjeu beaucoup plus profond : laisser ou non éclater les tensions de la représentation et, derrière elle, celles du texte filmique.

Le tremblement n'est pas sans conséquence, l'un déplace l'autre, l'un remplace l'autre, l'un s'immisce dans l'autre. Car ce simple supplément, cette toile de fond qui usurpe son rôle en s'imposant devant tous les autres éléments apporte la dissipation qui fera basculer le reste de la représentation. Nous y reviendrons plus longuement. Ce qu'il est important de noter dès à présent est que la remise en cause de l'ordre topologique ouvre sur une dynamique : déconstruire l'organisation met en branle une interaction entre composants de la représentation qui va accélérer le mouvement de dérive, de glissement vers une déconstruction plus générale. La circulation d'un endroit à l'autre de l'image ravage la stabilité de la figure (du personnage) et l'énergie ainsi transmise imprègne et travaille jusqu'au corps même de la représentation.

Gilles Deleuze a très bien évoqué, dans le commentaire qu'il fit de l'oeuvre de Bacon, l'extraction de la Figure de son carcan formel. L'isolation du personnage dans le lieu permettrait au peintre de se dégager du figuratif, c'est à dire de la représentation et du même coup de la narration. Les à-plats du fond construiraient un espace clos et tournant dans et par lequel la Figure se dégagerait du dictat figuratif. L'interférence figure / fond se jouerait

dans les deux sens, dans un retour sans fin, aspirant la Figure dans un mouvement libérateur. C'est en termes de lutte que Deleuze pose cette dualité figure / figuration. «La peinture doit arracher la Figure au figuratif». Arracher : le mot est on ne peut plus porteur de violence. Le combat se joue sur la toile, en tout cas chez Bacon, et peut se penser en dehors d'un détour vers l'abstraction. Le combat se joue dans la figuration. L'interaction produit ce mouvement qui est là, peinture, ici, cinéma.

La peinture, il serait plus juste de dire le texte théorique sur la peinture, nous invite à nous dégager du mouvement définissant la spécificité cinématographique pour penser une autre forme du mouvement, celui relatif à la construction interne de la représentation. De plus, il nous aide à concevoir cet autre mouvement comme déconstruction, aussi paradoxale que cette conception puisse paraître, ou plutôt comme énergétique ouvrant les portes de la déconstruction. Or ce processus interactif qui surgit au coeur de la représentation est bien évidemment déclenché de façon différente suivant le médium utilisé, peinture ou cinéma. Dans la séquence qui nous intéresse ici, c'est le mouvement cinématographique (image-mouvement restituant le mouvement de la figure filmée par une caméra elle-même en mouvement) qui engendre un jeu de lumière (le clignotement) qui, à son tour, engendre un effet-mouvement arrière-plan / premier plan sur lequel s'ancre la dynamique fond / figure. Intéressante cascade interactive ! Car non seulement les choses s'enclenchent l'une l'autre, mais encore réagissent l'une sur l'autre. Le mouvement d'appareil est à l'origine diégétisé, il ne fait que suivre le trajet du personnage, il est donc motivé, naturalisé. Mais l'effet stroboscopique, ainsi produit sur la palissade, créera une impression d'accélération de la vitesse de déplacement, conduira de ce fait à une déflagration de l'élément figuratif et, du même coup, diégétique, de la représentation. Il fera donc circuler cette dynamique libératrice de tensions jusqu'à produire une transformation plus radicale. Par delà la recherche de l'effet et peut-être malgré elle, surgit, par clignotement interposé, au coeur de la figuration, l'abstraction, au coeur de la diégèse, le blanc, l'intervalle, véritable déchirure textuelle.

Le plan suivant le long travelling latéral, plan rapproché de palissades noires et blanches toujours filmées par une caméra en mouvement, plan de clignotement, entérine dans le processus d'interaction cette dimension de déconstruction, et cela à travers la poussée abstractive à laquelle ce plan se soumet. Élimination de la couleur, rapprochement de la caméra, suppression du personnage, et l'on passe d'une forme repérable à un éclatement diffractant la lumière au profit d'un simple jeu d'absence et de présence : le noir s'oppose au blanc. D'un plan à l'autre, la représentation implose, elle se démembrer sous nos yeux et se réduit progressivement à l'essentiel, à un pur effet de lumière. La transformation perce le tissu de la figuration. Ressort de cette translation formelle une image crevée, trouée, une image qui s'efface et qui

pourtant continue de se vouloir là : le clignotement dit l'absence de figuration mais, et surtout, dit la matérialité de cette figuration, son espace à l'état brut. Pas d'image sans lumière, ni conception, ni réception, pas de perception. Quant à l'image cinématographique, «ce fantôme que l'on ne touche que des yeux», selon l'expression de Jacques Aumont<sup>1</sup>, ne se définit-elle pas justement comme image-lumière ? Le cinéma est histoire de projection d'un faisceau lumineux sur un écran. Or, durant le clignotement, rien d'autre que de la lumière et le risque de son extinction. Cette instabilité, ce tremblement, cette labilité nous conte la matérialité de l'image, son lieu d'émergence. Quant à la matière lumière, elle ouvre l'image sur son origine, ouvre l'origine en la retournant : du projecteur à l'écran, de l'écran au projecteur. La circulation interne entre le fond et le personnage déstabilise la représentation et ouvre, le temps d'un plan, sur une circulation entre éléments de la salle. Deux espaces s'imbriquent, l'un fictionnel, l'autre relatif au dispositif, l'un incluant et désignant la structuration de l'autre dont il est partie intégrante. Cas de mise en abyme : l'image-lumière inscrit le dispositif en son centre.

Comme le fait remarquer Marc Vernet dans un article consacré aux clignotements du noir et blanc dans le film noir américain<sup>2</sup>, il ne s'agit pas d'une mise en abyme à penser sur le mode de la réflexivité, dont le cas le plus simple serait le film dans le film, mais le renvoi au dispositif s'effectue «par les jeux réglés de la matière iconique elle-même, par une mise en scène du dispositif dans ce qu'il a de spatial, abstrait [...]»<sup>3</sup>. La désignation s'effectue bien au-delà du simple jeu diégétique, au-delà d'une histoire qui se bouclerait sur elle-même en exposant ses procédés de fabrication, au-delà d'un processus d'auto-satisfaction. Car il ne s'agit pas de penser cette béance en termes de repli du film sur lui-même<sup>4</sup>, mais bien au contraire, et les conclusions de Marc Vernet sont tout à fait intéressantes à ce propos, de penser cette déchirure comme génératrice d'un changement de registre. La désignation est interruption et non resserrage des vis fictionnelles. Elle modifie le régime de perception du spectateur, elle joue, dans la structuration de l'image, la structuration du dispositif. Cette représentation de la représentation permet tous les jeux de regard. Et je citerais l'analyse de Marc Vernet mais également le texte de Christine Buci-Glucksmann, «Une archéologie de l'ombre»<sup>5</sup>, tous deux proposant une analyse lacanienne de ce surgissement, dans la représentation, de l'éclat de lumière. Ce type de mise en abyme produit une schize de l'oeil et du regard, du visuel et de la voyure, effectuant un retour de regard du fond de l'image vers le spectateur sidéré par cet Autre qui le vise. Il me semble important d'insister sur le fait que cette mise en scène ne boucle pas le système. L'image-clignotement, c'est certes le renvoi au dispositif, à la lumière, fondement de la projection, c'est certes la désignation du défilement de la pellicule dont la vitesse normale (24 images par seconde) annule la perception du clignotement, mais l'image-lumière ouvre sur quelque chose de labile, de difficilement nommable, sur ce phénomène interne à la représentation qui

relèverait de ce que Christine Buci-Glucksmann nomme «ce noeud topologique de la représentation et de l'irréprésentable»<sup>6</sup>, de la représentation et «de son excès»<sup>7</sup>, qui relèverait «du mal de la matière»<sup>7</sup>. Il y a là surgissement d'un autre espace, comme si une limite avait été franchie. Passage du fictionnel au dispositif, passage du figuratif à l'abstrait, passage ... mais peut-être devrions-nous dire dévoilement dans le fictionnel du dispositif, dévoilement dans le figuratif de l'abstrait ? Car l'un ne serait pas déstabilisé par l'autre, les choses ne s'opposeraient pas terme à terme, mais l'un serait déstabilisé par cet autre qui survient en lui, repoussant l'enjeu au-delà de ces zones circonscrites, cernables, canalisables, nous amenant à nous poser la question du propre. Et si le figuratif était aussi de l'abstrait ?

Passer d'un plan consacré à un personnage en train de courir à un plan rapproché de palissades en noir et blanc, à un plan dont la figuration se réduit à un clignotement, dégage l'image de son rapport photographique au monde, si l'on reprend, à la suite de J. Aumont, un point de théorie bazinienne. Les palissades diégétiques sont doublées par un effet de lumière, elles s'effacent derrière lui, elles ne sont plus que clignotement. Le figuratif devient abstraction et le diégétique risque de sombrer, à son tour, hors de ses repères structurants. L'enjeu est de taille. Cette perte de la représentation en tant que restitutive d'un référent (valeur photographique chez Bazin) entraîne une perte d'espace. Les palissades délimitent le lieu de la course, vectorisent le déplacement du personnage, définissent le cadre de la scène. Si les palissades ne sont plus reconnaissables, il n'y a plus de scène, ou bien émerge une autre scène. D'un côté, l'espace fictionnel se maintient, les palissades filmées au début de la séquence demeurent identifiées dans ce plan qui pourtant les rend non identifiables. En effet, si le rapprochement de la caméra trouble la perception unitaire de l'objet, il n'en demeure pas moins que le souvenir perceptif fonctionne, d'autant que le travelling latéral nous avait habitués à des effets plastiques de ce genre. De l'autre côté, les palissades sont devenues clignotement. Bien que l'on sache qu'il s'agit toujours du même objet, souvenir perceptif oblige, il s'est plastiquement transformé. Le grossissement de l'objet filmé — le plan qui nous intéresse est probablement un gros plan — produit un effet de loupe et désamorce tout repère spatial. D'ailleurs, l'échelle de ce plan est difficilement repérable. Cette indétermination est due, d'une part, au fait que le personnage a été éjecté de la scène; d'autre part, elle résulte de la nature de l'image qui s'offre un jeu de lumière, un pur effet de rythme en deçà de toute formalisation représentative.

Le changement de régime de la représentation, le passage du figuratif à l'abstrait ou plutôt le processus de mise en abstraction est à penser comme vacillement interne de l'espace figuratif, comme si la caméra, à se rapprocher, avait dilaté la figuration, comme si l'on avait pénétré plus avant dans le corps même de cette figuration. Dû au point de vue mobile de la caméra,



l'autre voir, ainsi introduit, désaisit la première version. Alors, s'il faut envisager l'intégration du dispositif dans l'espace de représentation (cf. la mise en abyme analysée plus haut), il reste à évaluer, conjointement, ces modifications de représentation qui ouvrent un autre espace et cela à l'intérieur de l'espace figuratif. Premièrement, la représentation n'est plus unitaire, elle intègre des formes appartenant à des modes différents. Deuxièmement, cette traversée d'images, à perspective autre, déchire le figuratif pour en atteindre sa mouvance figurale. Cette dilatation de la forme distend les ancrages figuratifs, libère le mouvement, la pulsation du jeu de lumière, la pulsation de la matière. Écartelée, détendue, la forme expose son «papillonnement», selon l'expression chère à C. Buci-Glucksmann. La représentation soumise à des forces contraires dévoile son chiasme originaire. D'un côté, bouclée, finie, suturée, voire saturée, elle est de l'autre, poussée du visuel, béance, traversée, mouvance, non encore saisie dans les rets de la forme. Nous nous trouverions donc au carrefour d'une image porteuse de ce que Georges Didi-Huberman nomme «figure figurée», c'est-à-dire «de figure fixée en objet représentationnel» et, issue d'elle, d'une image «figure figurante» qui est espace de «figurabilité [...] c'est à dire un procès, une puissance [...], une incertitude»<sup>8</sup>. Je tiens à insister sur le fait que ce n'est pas l'abstrait qui met en défaillance, en crise, la certitude du mimétique, sa lisibilité. Mais c'est le changement de régime représentationnel qui laisse sourdre (papillonner) cet entre-espace livré à ce qui n'a pas encore pris ou bien à ce qui a trop pris et qui déjà retombe. Ainsi se manifeste le terrain de l'énergétique dans lequel les tensions en présence ébranlent la représentation fixée et figée dans son moule formel. L'élaboration de cette autre image dit l'autre dans l'image, déborde et délimite, au sens de mettre hors limite, cette image désormais décadre car appartenant à un autre cadre. C'est, ni plus ni moins, la délivrance du joug apposé du Même. C'est la sortie hors du Même ou plutôt l'intégration du différent dans le Même.

Peut-on introduire, à ce point de l'analyse, la césure du visible, entre visible et visuel, évoquée par Georges Didi-Huberman, dans son livre *Devant l'image* ? Très certainement, il en va de ce type de déchirure productrice d'éblouissement, il en va du dévoilement de ce lieu, zone d'indétermination, qui insinue la puissance du négatif dans la structure cohérente du visible. Se ménagent alors, dans l'image, des espaces, des «jeux» au sens employé par Didi-Huberman, «comme lorsque l'on dit qu'il y a du jeu entre les pièces d'un mécanisme»<sup>10</sup>, dans lesquels travaille «le visible (ordonnance des aspects représentés)» et où se meurtrit «le lisible (ordonnance des dispositifs de signification)»<sup>10</sup>. On se trouve dans une sorte d'espace d'indifférenciation dans lequel sont mis en crise les noeuds d'ancrage représentationnels du visible bouclé par le lisible. Ne reste plus qu'à penser, comme nous y invite encore Didi-Huberman, «la thèse avec l'antithèse, l'architecture avec ses failles, la règle avec sa transgression, le discours avec son lapsus, la fonction

avec sa dysfonction, ou le tissu avec sa déchirure ...»<sup>11</sup> et je rajouterais volontiers l'informe (au sens de Bataille) avec la forme. Donc, la représentation vacille, pardon ! Elle est le lieu du vacillement.

Le clignotement impose le jeu du figural. Et cette palissade déformée, transformée, voire transfigurée, expose l'image comme étant altérité et altération. L'émergence de cette tension qui fait et défait l'image, qui noue et dénoue sa synthèse représentationnelle, est engendrée par le travail d'espacement que le clignotement insinue dans la figuration. Nous l'avons vu, la caméra s'est rapprochée d'un objet qui s'est simplifié (suppression de la couleur, élimination du personnage), elle construit alors des effets de lignes et de lumière, elle insuffle par delà les effets en tout genre son propre mouvement à l'objet filmé ainsi animé d'un battement, mouvement d'espacement d'une matière qui perd son aspect reconnaissable. L'image laisse suinter la matière de la forme et la palissade se déforme, se désagrège, en un mot elle se relâche. L'espacement de la forme conduit à son ébranlement. Et si elle se met à ne plus se ressembler (d'un plan à l'autre), à se dissembler, l'identité du Même se voit à son tour menacée. Il y a coup de force contre la représentation, contre une certaine idée de représentation, celle qui se fonde sur la nécessité de ne montrer, mais également, de ne voir, que des repères structurants qui inscrivent la forme dans une permanence stabilisatrice. Non seulement la représentation se devrait d'être unitaire et non pas déchirée (en référence à cette notion de déchirure que nous invite à penser Didi-Huberman) mais encore elle se devrait fidélité. Dans ses diverses modalités de mise en scène, la forme ici se trahit, déroge à ses principes identificatoires. À la manière de cette représentation, écartée par son propre mouvement différentiel, écartée par ses tensions internes qui la constituent en l'ébranlant, apparaît un autre texte, celui qui affiche des forces irrémédiablement conflictuelles.

L'espacement est à concevoir comme insinuation de l'Autre dans le Même, du différent dans l'identité. L'espacement qui pousse la forme à se démarquer d'elle-même suscite le dévoilement du mouvement qui préside à l'élaboration du texte. Car il faut bien voir, dans cette déflagration de la forme, que s'engouffre une force suffisamment intense pour secouer les plans immédiatement suivants. Que se passe-t-il après ce fameux clignotement ? Je dirai que là les choses se compliquent. Que se passe-t-il en effet ? Le personnage continue de courir, de s'agiter. Quant à la caméra, elle maintient son travelling latéral gauche-droite. Reste que le nombre de plans est difficilement repérable, voire impossible à délimiter. Le visionnement au ralenti n'est pas d'un grand secours. L'impression générale est d'une succession très rapide de plans, d'un grand découpage. La musique très rythmée accentue certainement l'effet de morcellement. La séquence, au dernier comptage, et le conditionnel reste de rigueur, se décomposerait en 6

plans, tandis que sur la bande-son le rock déploie son rythme très marqué :

1. Travelling gauche-droite. Plan moyen du personnage suivi par la caméra.
2. Travelling gauche-droite. Clignotement et surgissement, droite-cadre du corps en plan rapproché d'Alex. Léger travelling descendant, sortie du personnage, droite-cadre.
3. Travelling gauche-droite. Alex est toujours en train de courir mais cette fois-ci sur un fond rouge (élément qui fait supposer un changement de plan sans aucune certitude, le changement de fond pouvant être découvert au cours du travelling latéral du plan précédent). Travelling ascendant puis descendant sur le corps du personnage. La caméra s'arrête à hauteur de genoux.
4. Travelling gauche-droite. Plan rapproché sur les pieds du personnage, qui, dans leur course sortent du cadre.
5. Travelling gauche-droite. Plan américain d'Alex, léger mouvement de recadrage vers le haut.
6. Plan fixe. Devantures de boutiques fermées, Alex, en plan moyen, entre, gauche-cadre, en courant et stoppe sa course afin de ne pas sortir du cadre. La musique s'interrompt.

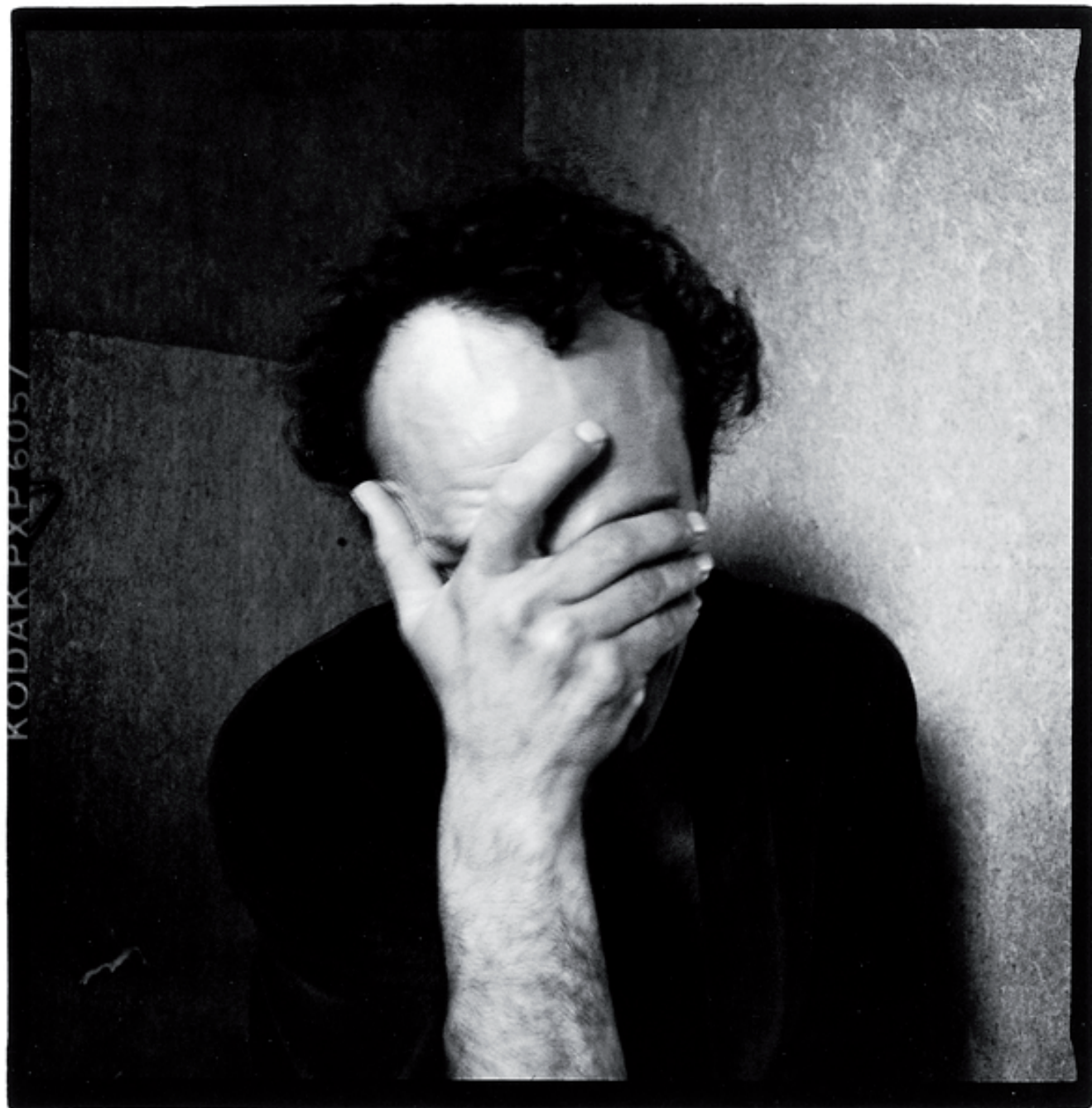
À la suite de ce décompte, il semblerait que le découpage soit chose entendue. Pourtant, je maintiens qu'il ne s'agit là que d'une proposition, notamment en ce qui concerne le plan n° 2, qui pourrait se scinder en 3 plans, peut-être plus. Les raccords ne sont pas suffisamment marqués pour être comptés avec précision. Et, paradoxe, l'effet montage n'en est pas pour autant effacé comme inciterait à le faire croire la difficulté de repérage des coupures. Au contraire, la rupture est inscrite dans le plan, à tel point qu'il semblerait y avoir plus de plans qu'il n'y en aurait en réalité. Cette impression provient tout à la fois du mouvement, qu'il soit celui du personnage ou celui de la caméra, du cadrage, rapproché, qui à trop vouloir tenir le personnage éjecte une partie de ses mouvements du cadre, de la vitesse, productrice d'un effet-balayage qui traverse l'image, autant de points de repère qui disparaissent et nous laissent, ballants, face à nos incertitudes. La poussée abstractive qui éclate dans le clignotement fait traînée de poudre. La figure éliminée revient, démembrée. Le corps morcelé d'Alex, déchiqueté dans sa course effrénée, que la caméra arrive difficilement

à reprendre sous garde, est rejoué par le corps morcelé de la séquence dont les unités de montage (les plans) ne sont plus canalissables pour un temps. Le clignotement investit et la représentation et le texte filmique. Il fait affleurer la discontinuité dans l'unité. Intervalle, il disjoint la forme, entre-espace, il efface les limites pour mieux généraliser la rupture. Il livre l'image au battement, à la pulsation, phénomène accentué par la musique entendue particulièrement rythmée. Il fait de l'image un lieu de passage, de défilement, un lieu d'espacement là où se met en espace le temps, là où l'espace se fait temps. Le clignotement, c'est l'effacement de la structure totalisante, c'est l'émergence de ce qui aurait dû être tu et caché, c'est la résurgence de la poussée figurale qui aveugle et fascine comme si nous étions entraînés sur un territoire non circonscrit. Le clignotement c'est un effet, certes, avec tout le côté péjoratif que cela inclut, mais cet effet irradie au-delà de la zone qui lui est impartie. Alors le clignotement serait, et cela malgré lui, l'Événement, l'espace d'un temps, l'espace disloqué par le temps où «quelque chose» se produit, le jaillissement, peut-être, de l'Image au cœur des images.

- 
1. J. Aumont, «L'image filmique de film?», *Revue d'esthétique – Images* n°7, Paris, Privat, 1984, p. 135.
  2. M. Vernet, «Clignotements du noir-et-blanc», *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 223-233.
  3. *Ibid.*, p. 233.
  4. «Le repli du film sur soi en préserve la plénitude», M.C. Ropars, «Christian Metz et le mirage de l'énonciation», *Iris – Christian Metz et la théorie du cinéma*, n° 10, Méridiens/Klincksieck, avril 1990, p. 111.
  5. C. Buci-Glucksmann, «Une archéologie de l'ombre – Foucault et Lacan», *L'écrit du temps – voir dire*, n° 17, Paris, Minuit, 1988, p. 21-37.
  6. *Ibid.*, p. 33
  7. *Ibid.*, p. 34
  8. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 316.
  9. *Loc. cit.*
  10. *Ibid.*, p. 174.
  11. *Ibid.*, p. 175.

**Champs / la mer**





**Il a dit**  
**Marcher vers le soleil**  
**Marcher**











**Les Hautes-terres**  
**Pas encore la montagne**  
**Des collines et des pierres**  
**Éblouissements**

**La jetée au béton effrité  
Devant il y a des navires  
Un quai au matin  
Elle dort cependant**





**Pas compris la direction**

**S'est égaré**

**A erré**







# REGARDS SUR LES ESTAMPES ET LES FILMS JAPONAIS

Traduit de l'américain par Florence Piron

---

DUDLEY ANDREW

À partir des théories de Berger, l'auteur se demande jusqu'à quel point les problèmes interreliés de la reproduction mécanique, du génie artistique et du corps féminin sont-ils seulement occidentaux et modernes. En établissant un système sémiotique bien quadrillé de la production à la réception de l'oeuvre, il fait une étude comparative des estampes et des films japonais.

Using Berger's theories, this article examines to what degree the inter-related problems of mechanical reproduction, artistic genius and the female body are specific to modern, Western society. A semiotic grid for analyzing a work of art from production to reception is established, then applied to the comparative study of Japanese prints and films.

*Dire l'éphémère*, l'ouvrage délicatement suggestif de Claude Blouin, constitue le commentaire le plus soutenu qui existe à propos de la ressemblance troublante entre l'art japonais du cinéma et celui des estampes sur bois (*ukiyo-e*).

Une fois alerté de la possibilité de correspondances entre estampes et cinéma, *ukiyo* et art du mouvement, les points venant à l'appui de la pertinence d'une telle correspondance se déposèrent, comme vague après vague la grève s'enrichit de coquillages, d'algues, d'étoiles de mer.<sup>1</sup>

Blouin médite avec délectation sur l'esthétique caractéristique qui émane de ces arts chéris du public, tout en énumérant, d'une part, leurs constantes culturelles particulières liées à la continuité du lieu (le Japon) et, d'autre part, leurs différences encore plus singulières qui sont le fait de la discontinuité du temps (un intervalle de cent cinquante ans d'histoire).

Il est évident pour toute personne qui tente de comparer ces arts, et Blouin le fait parfaitement, que leur dimension culturelle ne doit pas être réduite à leur simple dimension esthétique : ces arts doivent nous intéresser précisément en raison de la fonction sociale qu'ils s'efforcent si manifestement de remplir.

John Berger peut représenter pour nous ces critiques, beaucoup plus nombreuses aujourd'hui que les

critiques dites esthétiques, selon lesquelles tout art devrait être étudié sous l'angle de son rôle et de ses effets sociaux. Son livre *Ways of Seeing* devint très populaire puisqu'il proposait d'aller au-delà de l'art en lui-même, pour étudier à travers lui la culture qui le produit et le consomme. Bien qu'il ne traite pas du *ukiyo-e* (art des estampes japonaises) ou du cinéma japonais, ce livre peut stimuler notre recherche par sa façon à la fois audacieuse et laconique de traiter des questions que ces deux arts soulèvent : en premier lieu, le problème, cher à Walter Benjamin, que pose à l'art moderne la reproduction technologique des copies; deuxièmement, la question, liée au premier point, du rôle de l'artiste, c'est-à-dire celle du statut du génie et de l'originalité; troisièmement (et c'est là que Berger a touché le nerf sensible de notre époque), le thème de l'insertion du corps féminin dans l'industrie de la production artistique. Bien que je n'en discute pas dans cet article, il apparaît que même ce que dit le dernier chapitre du livre de Berger, qui porte sur l'art à l'époque de la publicité, a des points communs avec le Japon du 18<sup>e</sup> siècle et, cela va sans dire, avec le Japon d'aujourd'hui.

De fait, Berger ne traite pas de la situation japonaise et n'en « parle » aucunement — son matérialisme historique restreint spécifiquement son analyse à la culture occidentale qu'il attaque avec efficacité —, toutefois, une étude culturelle des estampes et de la production cinématographique japonaises, qui suivrait le programme

analytique de Berger, pourrait servir à critiquer la théorie qui est à l'origine de ce programme. Jusqu'à quel point, en fait, les problèmes interreliés de la reproduction mécanique, du génie artistique, et du corps féminin en art sont-ils seulement occidentaux et modernes?

L'art des *ukiyo* traite ces trois questions, de telle sorte que nous sommes amenés à saisir les rapports que cet art entretient avec le cinéma. Tout d'abord, ces deux moyens d'expression artistique exigent un travail artisanal collectif de production ainsi qu'une véritable machinerie de reproduction. Ils étaient à l'origine principalement commerciaux et séculiers, correspondant aux intérêts et aux valeurs de la classe moyenne. La hiérarchie politique et religieuse les observait avec suspicion et invoquait à l'occasion son pouvoir de censure. N'étant pas autorisées, ces deux formes artistiques ont dû se frayer un chemin dans le monde quotidien, apprenant à combler certains besoins d'un public incapable de s'exprimer. De plus, elles étaient toutes deux obsédées par la représentation érotique des femmes par des hommes; ces derniers d'ailleurs étaient souvent pris (ou ils se prenaient eux-mêmes) pour des non-conformistes et des génies.

On peut considérer l'art des *ukiyo* comme le premier exemple clair de ce qu'on a appelé «l'art populaire». Le fait que cet art soit apparu sous la forme de multiples copies dévalua automatiquement la notion d'«original signé», d'objet d'art précieux par sa singularité. Bien que ce phénomène n'ait pas complètement éliminé la valeur et la fierté de la possession artistique, il améliora certainement la circulation de l'art, ce qui constitua un changement fondamental dans l'usage social de l'art, un changement que, selon Walter Benjamin, la photographie et le cinéma sont sur le point d'accomplir au 20<sup>e</sup> siècle.

En le comparant au système de patronage où un noble riche entretient un artiste pour la nouveauté et la distinction (au sens de Bourdieu) que son travail apporte, l'*ukiyo-e* est dépendant des fluctuations graduelles d'un marché où les objets prolifèrent de façon contrôlée. Comme ce sera le cas pour les films, la prévisibilité doit être favorisée aux dépens de l'originalité. Peu d'artistes pouvaient se risquer à effectuer des changements majeurs de sujet ou de style, car l'*ukiyo-e* dépendait du penchant japonais pour «la répétition et les variations sur un thème», un penchant évident chez «un public maintenant fidèle aux films des compagnies Toei, Shochiku, Nikkatsu parce que celles-ci lui donnent des produits spécifiques, variations du ton sur les mêmes thèmes»<sup>2</sup>.

Deux genres dominaient l'art des *ukiyo*, celui des acteurs du *kabuki* et celui des belles femmes; ils représentaient à eux deux 80% de toutes les estampes produites au 18<sup>e</sup> siècle. De plus, ces estampes étaient souvent publiées sous forme de livres ou de collections de différentes poses prises par un acteur célèbre ou par une beauté réputée. Les éditeurs ont dû négocier avec leurs artistes, tout comme les directeurs des studios des années cinquante décidaient chaque année combien de

films de samouraï, de drames domestiques et d'épopées historiques ils allaient se risquer à produire, et quels acteurs et actrices ils allaient consacrer vedettes. Dans les deux cas, les producteurs écoutent leurs distributeurs, qui affirment être en contact étroit avec les masses avides de divertissements et qui prétendent pouvoir reconnaître ou anticiper l'engouement et les besoins du public. Et c'est ainsi que par un effet informel de rétroaction, le public est lié à l'origine des images qu'il paie pour voir.

Un tel système démocratique, par opposition à un système aristocratique, dépend de l'urbanité de la foule, de son urbanité au sens littéral. L'argent et l'ambition qui se mirent rapidement à graviter autour d'Edo au 17<sup>e</sup> siècle se déversèrent, bien que de façon régulée, dans les célèbres industries des plaisirs, dont l'art des *ukiyo* a fait la chronique et auxquelles il a contribué. En faisant la publicité des personnalités et des lieux associés à cette industrie, ces estampes augmentèrent la popularité de ces plaisirs et contribuèrent à leur sophistication. Assoiffés de gloire et de notoriété, les acteurs et les beautés des maisons de thé se revêtaient de beaux costumes et prenaient des poses dans ce qui devint à l'époque la plus importante ville du monde, généralement considérée comme débordante de célibataires. L'art des *ukiyo* se développa ainsi dans un rapport fructueux avec le théâtre *kabuki*, les maisons de thé et les bordels du quartier Yoshiwara.

It was common for publishers of prints to book seats for their artists at the first performance of a new production so that depictions of scenes from it, and portraits of actors in the new costumes, could be sold to audiences during most of the plays run [...] the prints even influenced the designers of sets, who often created their flats and backdrops with the styles of certain print makers in mind. And some of the actors developed certain poses, knowing that they would appeal to the print artists.<sup>3</sup>

Quant aux courtisanes et aux beautés des maisons de thé, on peut imaginer l'importante publicité métropolitaine et même nationale que leur entraînait la diffusion des estampes.

En fait, l'industrie informelle des plaisirs, concentrée dans le quartier Yoshiwara, était coordonnée de façon horizontale. Même avant la constitution de Yoshiwara, le *kabuki* avait été directement lié à la prostitution. Après 1680, l'industrie de l'estampe s'y était également implantée. Nous ne devons pas être surpris de ce que les premières estampes sur bois (celles de Morunobu) aient dépeint de façon explicite des actes sexuels. Même lorsque de tels sujets furent soumis à une censure sévère (en 1720 puis de nouveau en 1790), l'industrie de l'image était prête à tirer avantage des obsessions largement érotiques de Edo, et à les intensifier.

Les historiens sociaux décrivent l'épanouissement du quartier Yoshiwara comme le résultat d'un transfert d'ambitions politiques et économiques réprimées; de la même façon, nous pouvons expliquer les «raffinements»

du théâtre et de l'art graphique du 18<sup>e</sup> siècle comme une sublimation de cet hyperérotisme. Il est cependant curieux et symptomatique que les classes marchandes et artisanales, bloquées dans leurs ambitions sociales par une société hiérarchique répressive, aient reproduit dans le quartier Yoshiwara une structure, elle aussi, hiérarchisée. Les courtisanes, les maisons de thé et les amuseurs de toutes sortes étaient catégorisés dans un système sémiotique bien quadrillé qui peut se traduire en termes de différenciation du produit et d'échelle de coût strictement régulée, même si c'est sous une forme informelle.

C'est dans le secteur de la production des estampes que ce système était le plus en évidence : le prix des estampes dépendait de plusieurs facteurs qui, dans leur ensemble, éclipaient ou contrecarraient la révolution démocratique que cette forme d'art semblait promettre. Lorsque la reproduction mécanique se mit à affaiblir le prestige de l'art pictural, provenant de son caractère unique et de sa rareté, et permit à tout le monde d'avoir accès à de pâles copies de cet art, le prestige associé au fait de posséder une oeuvre d'art ou même d'en être familier aurait dû disparaître. Une fois que la technique de l'impression puis celle de la photographie eurent diminué la valeur réelle du matériau artistique (la feuille d'or des manuscrits illustrés) et la rareté, au sens littéral, des originaux (le caractère unique de chaque peinture à l'huile), on aurait pu s'attendre à ce que la préciosité disparaisse du discours culturel sur l'art. Mais la discrimination semble endémique dans l'univers esthétique, même à l'âge de la démocratie ou du socialisme.

Comme ce sera le cas à l'ère de la production cinématographique, la plupart des produits artistiques glissèrent progressivement vers les sentiers usés des genres, à l'exclusion d'un certain pourcentage qui réussit à atteindre une « distinction » particulière. Les connaisseurs devinrent les acolytes de cet art en contribuant à l'instauration d'une échelle de valeurs pour des estampes qui s'équivalaient du point de vue de la valeur marchande<sup>4</sup>. Ainsi se constitua une des premières versions de la politique d'auteur, dont le principal critère de différenciation des milliers d'estampes disponibles était le nom de l'artiste.

De cette façon, le nom d'Utamaro, comme celui de Mizoguchi un siècle et demi plus tard, se distingua de celui des artisans anonymes avec lesquels il travaillait, et de celui des artistes moins renommés qui étaient ses rivaux. De la même manière, un star-system se développa rapidement dans le Japon de l'ère Tokugawa, alors que les courtisanes, les filles des maisons de thé et les acteurs rivalisaient pour faire reconnaître leurs images et leurs vocations. Les vedettes et les peintres (ceux qui ont atteint l'état de star) sont rapidement devenus des *signifiants* financièrement rentables dans le monde démocratique de l'art des *ukiyo*, comme ce sera certainement le cas dans le milieu du cinéma. Walter Benjamin fut le premier à identifier cette dynamique économique de

l'aura qui se dégage de l'oeuvre d'art dans la personne de la star<sup>5</sup>. Il avait à l'esprit le cinéma, mais comme nous l'avons vu, il aurait pu aussi bien être en train de discuter de l'art des *ukiyo*.

Ainsi, comme en 1750 lorsque la ville de Tokyo s'emballa pour les estampes et se mit à les engloutir par milliers dans les magasins, au théâtre et chez les vendeurs de rue, les quelque cinq cents films produits chaque année (de 1925 à 1960) au Japon tentaient de satisfaire les millions de personnes qui achetaient leurs billets hebdomadaires pour aller les voir. Limités dans le choix de leurs thèmes par les autorités jalouses, les créateurs d'*ukiyo*, ainsi que les connaisseurs, vouèrent leur vie à rechercher la façon la plus délicate et la plus littéralement sublime d'utiliser des lignes, de la couleur et du papier pour créer et s'exprimer. Ici, le souci presque indépendant de la technique et du style qui caractérise les estampes les plus fameuses d'Utamaro, de Haranobu et de Moronobu évoque de nouveau le cinéma japonais pour lequel seuls les noms d'une poignée de réalisateurs sont parvenus jusqu'à nous, alors qu'il y en avait des centaines qui oeuvraient dans cette industrie; ces noms sont ceux de stylistes suprêmes comme Mizoguchi, Ozu, Kurosawa. La situation des arts populaires au Japon revient donc à ceci : sous la pression de restrictions sociales, mais dans un monde d'abondance, une industrie d'art commercial peut se permettre d'appuyer le style et l'abstraction grâce à la prolifération de ses productions, suscitant l'adulation et la fétichisation de certains artistes et de leurs sujets d'intérêts (spécifiquement érotiques).

Une allégorie étonnamment transparente de l'ensemble de ce processus se trouve dans un film de 1946 qui porte sur l'art des *ukiyo* : *Cinq femmes autour d'Utamaro*, de Kenji Mizoguchi. Ce film traite également de l'art du cinéma et reprend les trois thèmes principaux de John Berger : la reproduction mécanique de l'art, le génie artistique et le corps féminin.

En dépit de son poste de président de l'*Association des travailleurs japonais du film* et de son incontestable prestige dans l'industrie cinématographique, Mizoguchi eut des difficultés à mettre en oeuvre ce projet hautement personnel, car il dut s'opposer au bureau de censure des forces d'occupation américaines. En effet, immédiatement après avoir pris en charge l'administration du pays, les Américains ont banni tous les *jideigeki* de façon à empêcher toute réactivation du sentiment nationaliste. Mais Mizoguchi défendit avec succès son projet en faisant valoir que son scénario méritait d'être traité comme une exception, puisque le sujet n'en était pas un guerrier ou un noble mais un artiste et un homme du peuple. De plus, et on a dit que c'était ce qui avait fait pencher la décision en sa faveur, ce film, comme son personnage principal, allait être résolument féministe. Bien entendu, «féministe» dans le Japon de 1946 devait avoir une signification plutôt différente de celle d'aujourd'hui;



mais pour les Américains qui étaient responsables de la reconstruction d'une nation vaincue, *Cinq femmes autour d'Utamaro* pouvait être considéré comme une bénédiction de leurs efforts importants pour préparer les Japonais à une démocratie de type occidental. Le suffrage des femmes était une priorité majeure et pas seulement à cause du vote. Pour le million d'Américains qui composaient le personnel militaire stationné au Japon, les femmes locales leur semblaient si différentes par leurs attitudes et leurs comportements qu'elles étaient ou bien d'approche difficile ou bien la cause de malentendus terribles et souvent tragiques. Du point de vue de ces Américains, en mettant en scène la situation des femmes dans le Japon de l'ère Tokugawa, le film de Mizoguchi pourrait faire implicitement appel à la compréhension et au respect de la part des occupants, et à des changements systématiques de la part des occupés.

Mais c'est en raison de sa glorification des arts populaires aux dépens des traditions vénérées de la peinture de cour que ce film peut véritablement être considéré comme relevant du modernisme. Dans sa séquence d'ouverture, *Cinq femmes autour d'Utamaro* oppose délibérément l'art des estampes à la peinture traditionnelle de cour, en particulier à la puissante tradition de l'école Kano. Lorsque Seinosuke, un jeune étudiant de cette école, s'arrête par caprice dans un magasin *nichike-e* juste en dehors du quartier des plaisirs, afin de dénicher une estampe pour l'amusement de son maître (le grand Kano), il est choqué par une vantardise inscrite sur l'une des estampes, proclamant la supériorité de l'art de la gravure sur bois sur la peinture. Défiant en duel Utamaro, il se retrouve engagé dans un combat au pinceau qu'il est en train de perdre. Comme le jeune Mozart d'*Amadeus*, qui retouche spontanément une composition sur laquelle Salieri avait durement trimé, Utamaro «améliore» en quelques traits rapides la façon dont le peintre a rendu la déesse de la pitié : «Voilà, c'est mieux. N'êtes-vous pas de cet avis? J'ai mis de la vie dans ce personnage».

L'économie, la spontanéité et la représentation animée de la vie sont le propre de l'artiste qui mange, boit et dort avec le peuple. Pour garder son atelier et son magasin ouverts, Utamaro a appris à être rapide, prolifique et souple. «Utamaro dessine sur la chair», s'écria avec ébahissement Seinosuke, alors que la vénérable école Kano, selon ses propres dires, enferme les peintres dans des règles rigides quant aux formes et aux couleurs; le système social qui a appuyé cette école pendant plus de deux siècles agit de même envers ses sujets. Au cours d'une scène mouvementée qui se déroule dans la belle maison de Kano, Seinosuke choisit de suivre Utamaro, abandonnant ainsi non seulement une place dans l'aristocratie du monde artistique, mais aussi la main de la fille de Kano à laquelle il était fiancé. Il va même jusqu'à abandonner son héritage samouraï, y compris son fief et tous les privilèges de sa classe sociale. Ce drame domestique se termine de manière implacable : après avoir expulsé Seinosuke des lieux, Kano tourne le dos à sa fille Yukie qui, pathétiquement

soumise, se recroqueville au premier plan. Il attrape des pinceaux et se penche pour retoucher des fleurs sur la peinture murale qui se trouve devant lui, une peinture que Seinosuke avait pris comme exemple pour se plaindre du fait que les artistes de la cour passent leur vie à reproduire sans arrêt toujours les mêmes plantes et les mêmes oiseaux.

Bien que l'Utamaro réel eut d'abord été reconnu pour ses estampes détaillées de plantes et d'oiseaux<sup>6</sup>, ce sont ses représentations «réalistes» de femmes éblouissantes et vibrantes qui l'ont rendu célèbre. Mizoguchi se concentre entièrement sur la tentative passionnée d'Utamaro de reproduire le tumulte de la vie de ces femmes et l'émotion intérieure qui caractérise leurs démarches d'introspection. Dans le dénouement du film, Okita retourne à l'atelier d'Utamaro dans un état de complet égarement, elle a tué son amant et la femme avec qui il se trouvait. Tandis qu'Utamaro l'écoute avec horreur, elle confesse avec fierté qu'elle a poussé l'amour à une limite extrême, limite, dit-elle, que lui a enseignée la dévotion d'Utamaro pour son art. Exaltée, sans doute déjà en train de penser à son suicide imminent, elle dit à l'artiste : «Sois gentil quand tu feras l'estampe sur bois d'Okita»; puis elle passe en courant devant la caméra, se précipitant vers la porte. La caméra mobile de Mizoguchi la laisse sur le seuil puis pivote vers l'arrière pour trouver Utamaro dans un état semblable d'égarement, si ce n'est pire. La regardant partir vers la mort, il est envahi par le besoin de rendre la scène sur papier; cependant, ses mains sont enchaînées pour avoir offensé le *Daimyo* : «Je veux dessiner. Je veux tellement dessiner», s'écrie-t-il pathétiquement.

Par ses conséquences tragiques, cette scène nous rappelle l'insistance du film sur l'équivalence entre art populaire et vie passionnée, la vie imitant cette fois les excès de l'art. Que peut signifier d'autre le fait que la femme poignardée par Okita, Tagesoda, était devenue connue et séduisante grâce à un dessin d'Utamaro inscrit sur sa chair? Après avoir séduit l'amant d'Okita avec l'art de (et sur) sa chair, elle meurt d'une mort artistique. L'art provoque les passions de la vie qu'il entreprend alors d'exprimer dans les volutes de l'imagination érotique.

Le châtement infligé à Utamaro, qui l'obligea à porter des menottes pendant cinquante jours, se révèle être, bien que cela s'inspire de l'un des plus fameux incidents qui nous soient parvenus à propos de la vie d'Utamaro, une métaphore subtile de l'ensemble des relations entre l'érotisme, la répression et l'art. Tout au long du film, les mains d'Utamaro manipulent les femmes sur le papier mais les laissent tranquilles dans la vie. Avec un air d'anticipation presque psychotique, Utamaro demande à un nouveau modèle de découvrir son visage timide en abaissant ses mains. Il touche alors de ses propres mains les vêtements et la peau de la jeune femme, les remet en ordre, puis retourne à la distance qui convient à un artiste. «Je suis entre vos mains», lui dit cette fille, indiquant clairement que dessiner une femme, c'est la posséder d'une autre façon.

Cette obsession atteint son paroxysme au début du film alors qu'Utamaro ne peut s'empêcher de dessiner sur le dos nu de Tagesoda. Ici, l'instrument aiguisé qui va pénétrer dans la peau et y fixer le dessin de façon permanente annonce la signification des pinceaux qu'Utamaro brandit dans ses moments d'excitation tout au long du film. On peut également associer cette signification aux barrettes que les femmes autour d'Utamaro insèrent toujours si doucement dans la masse de leurs cheveux magnifiquement coiffés<sup>7</sup>. Le film nous aide à imaginer que c'est moins la forme finale de la coiffure que le fait que ces femmes jouent sensuellement avec leurs cheveux qui excite Utamaro; on pourrait considérer ce jeu comme un modèle de son propre travail. Okita maniant habilement ses barrettes devant son miroir renvoie à Utamaro assis derrière elle avec son crayon, absorbé à la fois par cette femme et par le tableau qu'il est en train de faire d'elle sur son chevalet. Ayant achevé sa tâche, elle se penche contre lui, faisant la moue et détournant son regard. Mais ses cheveux, c'est-à-dire son sexe, sont dans le visage d'Utamaro.

Comment interpréter cette relation? Correspond-elle à l'utilisation *normale* de modèles en peinture ou à une utilisation *impropre* et perverse des femmes? Les artistes ont toujours plaidé qu'ils devaient être exemptés de cette dernière accusation. En premier lieu, Utamaro renonce à maintes reprises à toute prétention à l'endroit des femmes qu'il dessine. Il peut leur donner des conseils, mais il n'interfère jamais dans leurs histoires de cœur. Il les dessine alors qu'elles sont à leur toilette, comme s'il était un de leurs domestiques. Il donne refuge à la pitoyable Yukie après qu'elle ait fui son père dominateur, Kano. Il refuse de renvoyer Oran chez le Daimyo qui, d'un revers de la main, l'avait forcée, elle et une vingtaine de «beautés de race», à se dévêtir puis à plonger dans la baie pour lui ramener un poisson frétilant. Il est évident que les femmes de l'ère Tokugawa étaient les jouets de leurs pères et des potentats masculins. Dans un tel système, Utamaro apparaît comme celui qui affirme les droits des femmes et de sa classe contre l'aristocratie qui contrôle les deux groupes.

Mais ce qui est le plus important pour l'Utamaro de Mizoguchi est d'abord son art et ensuite seulement le bien-être de celles et ceux dont il fait le portrait. Les nouvelles idées auxquelles il souscrit se rapportent toutes à l'esthétique et non au changement social. Son ennemi est moins Kano l'aristocrate que Kano l'artiste. Il peut bien attaquer amèrement le *Daimyo* pour avoir sexuellement exploité Oran, mais il enjôle lui-même cette femme pour qu'elle vienne poser comme modèle, à la gloire de l'art. Sans vergogne, le commerçant qui vend les estampes d'Utamaro demande à Oran de se découvrir pour que l'artiste puisse la dessiner, lui disant que «ce n'est pas pour son propre plaisir ou pour son bénéfice personnel, mais au nom de l'art des estampes colorées sur bois».

De fait, le besoin des femmes qui caractérise Utamaro correspond effectivement à une modification de l'esthé-

tique. Grossièrement, on pourrait dire que les femmes engendrent un flot circulaire de valeurs qui viennent de la beauté de leur chair et auxquelles s'ajoute l'imagination érotique de l'artiste et son style pictural; de l'argent comptant en constitue l'aboutissement, des monnaies sont échangées contre une estampe achevée. Avec plus de bienveillance, nous pouvons élever Utamaro au rang d'un réaliste qui sort son pinceau et son papier lorsque l'occasion se présente d'elle-même, gagnant sa vie à partir d'incidents dont il est le témoin<sup>8</sup>. Nous devrions dire qu'Utamaro interprète plus qu'il ne crée. Tel un critique, il exige d'avoir en face de lui un texte éloquent auquel il puisse répondre. En somme, qu'il ait ou non adopté une position authentiquement progressiste, son respect pour les femmes est en premier lieu une pré-condition de sa façon de faire de l'art.

Mizoguchi révère Utamaro précisément parce qu'il rejette le rôle du créateur (un père ou de géniteur). Abandonnant tout projet d'exprimer ses idées ou sa vision des choses, il deviendra le scribe dévoué de la beauté et des sentiments qui l'entourent. Mais même sur ce plan, sa contribution personnelle est limitée car il dépend des graveurs, des sculpteurs et des coloristes qui, comme nous le savons, participaient avec lui à la création des estampes sur bois. Le nom d'Utamaro apparaît sur les estampes, mais Mizoguchi prend bien soin de nous montrer l'équipe de plus d'une douzaine d'artisans qui travaillent pour rendre ce nom et ces estampes accessibles au public.

L'attrance de Mizoguchi pour la période de l'art des *ukiyo*, et pour Utamaro en particulier, provient peut-être de son propre statut original qui faisait de lui l'auteur par excellence du cinéma japonais, mais aussi un metteur en scène dont la méthode dépendait spécifiquement des contributions indépendantes de ses collaborateurs. Mizoguchi était un metteur en scène qui refusait de donner des instructions à son scénariste, à son cameraman, à son décorateur ou à ses acteurs. «Faites-le jusqu'à ce que ce soit bon», répétait-il inlassablement, amenant ses associés à se dépasser dans leur travail. J'ai déjà indiqué que cette méthode sadique se fondait sur une esthétique de la réponse : Mizoguchi a prétendu n'avoir rien créé dans sa vie, et avoir plutôt répondu, au sens plein et sacré du terme, aux créations et aux passions des autres<sup>9</sup>. Comme dans le cas du tatoueur qui se retrouve démun face au torse dénudé de Tagesoda, le génie de Mizoguchi ne pouvait être provoqué que par un concept (ou plutôt un scénario) digne du thème. C'est alors qu'il pouvait commencer à fouiller plus profondément dans la chair de ce thème. Nous sommes ici au cœur d'un paradoxe qui continue à confondre les critiques de Mizoguchi lorsqu'ils tentent de comprendre son traitement du genre<sup>10</sup>. L'artiste brandit un pinceau phallique ou une aiguille à tatouer, mais il doit d'abord être possédé lui-même par une passion surgie d'ailleurs qui l'envahit. Les personnages masculins de Mizoguchi, reprenant la tradition du héros faible du *kabuki* (le *Tsukkorogashi*), ne prennent vie que sous l'effet de ce qui est parfois un

masochisme fatal. Shoziburo, l'amant irrésistible d'Okita, la supplie : «Frappe-moi, donne-moi des coups de pied, tu peux même me tuer si tu veux» et elle répond, joueuse : «Je vais t'enfermer et te torturer». Plus tard, elle plonge son couteau dans l'estomac de son amant. Dans la scène suivante, ce masochisme est transféré au personnage d'Utamaro. La frénésie artistique qui s'empare de lui à la suite du discours suicidaire et passionné d'Okita devient de plus en plus intolérable en raison des menottes qui empêchent l'artiste de la satisfaire.

Le syndrome du génie torturé affecte à la fois Utamaro et Mizoguchi ainsi que les politiques d'auteur qui les ont tous deux nourris. Mais comment pouvons-nous révéler un tel «génie» qui a besoin de la violence de la vie moderne pour faire son travail? Mizoguchi a reconnu dans l'art des *ukiyo* des conditions matérielles similaires à celles qui sont à l'oeuvre dans l'industrie du cinéma, il a vu en Utamaro un homme qui s'est élevé au-dessus de ces conditions pour se fondre dans l'esprit sacré de l'art. Rappelons-nous la scène finale du film : enfin libéré de ses menottes, Utamaro repousse avec mépris le festin que ses amis avaient préparé. Alors qu'ils font la fête à l'arrière-plan, il rassemble du papier, des pinceaux et de la peinture, et se prépare joyeusement à peindre «Oran pêchant, l'esprit d'Okita» et tous les autres moments de la vie de ces femmes qu'il s'est engagé à commémorer. Dans la prise finale, un torrent d'estampes célèbres déferle sur l'écran, des estampes qui sont parvenues jusqu'à nous grâce à des reproductions successives de mauvaise qualité, des cartes postales et des cartes à jouer. Puisque les «originaux» d'Utamaro sont eux-mêmes des reproductions et donc multiples, tous les exemplaires de ses dessins que nous rencontrons sont plus que des substituts d'objets sacrés gardés dans un musée. Quelle que soit leur ancienneté, ils re-présentent tous l'empreinte de son imagination telle qu'elle a d'abord été transférée sur des blocs de bois. Par sa tentative d'exprimer les valeurs de la vie qui circulaient autour de lui, Utamaro s'est immortalisé lui-même au-delà des rêves des peintres classiques et religieux, parce que le moyen d'expression qu'il a choisi a permis, dès le début, que ses idées prolifèrent de façon illimitée dans le temps et l'espace. Mizoguchi n'en désirait pas moins pour ce film, en fait pour tous ses films.

Avec l'exemple imposant du film de Mizoguchi à l'esprit, retournons aux thèses de John Berger concernant les conditions culturelles de production de l'art occidental. Comme ce fut le cas en Occident, la reproduction technologique des arts graphiques (au Japon) correspond à l'esthétique révoltée d'une classe qui s'insurge. Pour la première fois, l'Art a circulé parmi le peuple, et pour la première fois le peuple était impliqué, même indirectement, dans sa propre représentation.

Mizoguchi a caressé cet idéal en faisant d'Utamaro un témoin de la vie quotidienne autour de lui; mais il est revenu à une conception plus noble de l'art lorsqu'il

a filmé ce même Utamaro dans une poursuite fanatique du sublime. Dans ce cas, la notion de génie, que Berger introduit en douce dans son essai, prend une tournure différente puisque le génie dont il parle opère au sein d'un système esthétique rétrograde, celui de la peinture à l'huile. De ce point de vue, Rubens, Holbein et Vermeer (les exemples préférés de Berger) ont triomphé du système idéologique corrompu, symbolisé par la peinture à l'huile, dans lequel ils étaient obligés de travailler. Au moyen d'expérimentations esthétiques tortueuses, ces «grands» contournèrent la suffisance écoeurante de ce moyen d'expression et confrontèrent leur société aux conséquences de l'idéologie qui la gouvernait.

Le cas d'Utamaro est donc très différent puisque, si on reprend la thématique du conflit de classe qui imprègne le jugement de Berger, le moyen d'expression adopté par l'artiste faisait partie de la solution et non du problème. Nous avons déjà noté sa colère envers le pouvoir du *Daimyo* pervers qui maltraite ses sujets; cependant, chaque fois qu'Utamaro est convoqué devant les autorités, il leur répond avec obséquiosité, les remerciant presque de punir ses transgressions. Comment pouvons-nous interpréter une telle déférence, sinon en voyant dans son immense production artistique un déplacement de sa rage de classe? De ce point de vue, ses mains enchaînées seraient une synecdoque renvoyant à la classe moyenne opprimée de l'époque. Et sa magnifique productivité artistique, pour ne pas dire son triomphe, serait la mesure de l'énergie, de l'imagination et de la productivité de cette sous-classe opérant au sein d'un système véritablement décadent.

Mais si on considère l'*ukiyo-e* comme l'arme d'une classe insurgée, qui lui sert à promouvoir son auto-définition, ses valeurs et son pouvoir, alors tout génie artistique rebelle ne peut qu'être redondant. La thèse de Berger suggère que le besoin d'un génie s'éteint lorsque la reproduction technologique réintroduit les artistes dans leur société par l'intermédiaire de la coopération artisanale et du contact avec la classe au sein de laquelle ils travaillent. Dans ce cas, Berger devrait accuser Mizoguchi d'entretenir une nostalgie des valeurs aristocratiques tout en utilisant la technologie de la vie moderne. Et il ne serait pas le premier à faire une telle accusation.

Selon Joan Mellon, ce sont ces prétentions aristocratiques qui se cachent derrière la misogynie de Mizoguchi. Ici nous retrouvons la troisième et la plus célèbre thèse de Berger : d'après lui, à l'époque de la peinture à l'huile, lorsque des hommes riches possédaient effectivement des artistes et des oeuvres d'art, on montrait les femmes comme complices de leur propre transformation en marchandise.

Que la thèse de Berger soit effectivement restée valable ou non durant les quinze dernières années, là n'est pas la question; les exemples qu'il propose, en particulier le topos «vanitas», ne peuvent qu'affecter notre regard sur les estampes d'Utamaro. La majorité des centaines

d'estampes qu'il a dessinées montrent des femmes sans hommes. Le spectateur masculin (et en premier lieu Utamaro) est seul en leur présence. Leur beauté et leur passion vibrent seulement pour lui, qui ne souffre d'aucune compétition. De plus, et cela correspond à une des meilleures intuitions de Berger, ces femmes sont représentées tournées sur elles-mêmes, en train d'étudier soigneusement leur apparence : elles enferment le circuit du désir dans le cadre de l'estampe. Des miroirs redoublent l'image de plusieurs d'entre elles, nous donnant deux vues de chaque personnage ainsi que le droit de juger ce qu'il est en train d'étudier. Plusieurs femmes font leur toilette, se penchent vers leurs orteils, mettent de la laque sur leurs dents ou travaillent leur abondante chevelure; elles le font pour le spectateur masculin invisible, pour Utamaro qui rôde devant elles. Elles ne regardent jamais l'artiste ou le spectateur, s'offrant à notre imagination érotique. Par contraste, l'estampe nous les montre pleinement absorbées dans leurs pensées. Nous en voyons une qui lit une lettre d'amour; une autre qui médite avec une tristesse rêveuse sur son amant absent. Utamaro et tous les spectateurs qui lui succéderont les regardent en imaginant qu'ils les réconfortent.

Dans le système social à l'oeuvre durant l'apogée de la peinture à l'huile, cette économie de l'art basée sur le genre et la possession était effectivement indécente. Mais que cela ait surgi si fortement dans le Japon de 1790 semble aller à l'encontre de ce que croyait Berger, à savoir que cette économie constitue une pathologie spécifiquement occidentale dont on peut retrouver les traces dans l'histoire matérielle de la culture européenne. Il existe cependant une autre série d'estampes d'Utamaro, qui mettent chacune en vedette deux femmes ou un groupe de femmes, et qui peuvent servir à préciser la fonction du corps féminin dans l'imaginaire japonais. En effet, dans ces estampes, l'artiste semble exclu d'un monde auto-suffisant dans lequel plusieurs femmes, ensemble, lavent leurs vêtements, attrapent du poisson et jouent à des jeux divers. Peu importe que ces activités leur aient été assignées par une autorité paternaliste; ces femmes ont atteint un équilibre dans leurs activités ou dans leurs jeux dont nous, les spectateurs, ne pouvons qu'être jaloux. Elles sont là devant nous, imperturbables, et, par conséquent, elles ne sont en réalité pas du tout là.

Mizoguchi évoque rapidement ce phénomène au cours de la longue scène de la confession d'Okita dans l'atelier d'Utamaro. Cette scène dure cinq minutes, avec une seule coupure. La caméra fait délicatement un travelling puis un panoramique pour garder Okita dans le cadre de l'image et comble le reste du cadre avec ce qui est important pour elle. Au début, l'image inclut Utamaro, silencieux, dans sa partie gauche; mais au fur et à mesure du discours d'Okita, la caméra fait un travelling qui le sort complètement de l'image et qui se concentre sur Okita et quelques femmes à l'arrière-plan. C'est dans cette intimité que Yukie est finalement capable de laisser échapper : «Maintenant, je sais ce que cela signifie d'être

une femme». Elle se précipite à l'extérieur pour suivre Okita, accompagnée par les autres femmes. Mizoguchi se retrouve seul avec Utamaro, pathétique et démuné : après avoir rempli le cadre de l'image en l'ayant laissé de côté, ses femmes ont disparu. Leur enfer est un enfer qu'elles partagent et dont il est exclu, sauf par une projection imaginaire.

Mizoguchi a bien compris la signification de cette projection. Nous pourrions même dire que l'obsession d'Utamaro face à la situation difficile des femmes affaiblit son intérêt pour la difficulté de sa propre situation. Même s'il est à la merci du *Daimyo* et, en fait, de l'ensemble du système social injuste qui l'enserme, il se concentre sur les femmes que lui et sa classe opprimée ont à leur tour opprimées. Les menottes qui, en l'empêchant de dessiner, l'amènent à vouloir intensément dessiner pourraient tout aussi bien attacher une femme à un lit dans l'espoir d'accroître son désir sexuel.

Bien qu'étant les jouets des hommes, ces «cinq femmes autour d'Utamaro» ont néanmoins atteint cette sorte de noblesse particulière qu'il recherchait dans son art. Utamaro peut bien avoir été soumis aux autorités, mais ses estampes survivront à ces dernières. La discrétion, au sens littéral, de ces estampes, tout comme l'exclusivité du quartier Yoshiwara où elles étaient vendues, leur conférait une autonomie qui, pour l'imaginaire artistique, était plus que provisoire. Nous atteignons ici quelque chose qui s'oppose tout à fait à la caractérisation de l'art occidental que propose Berger; au Japon, le monde des estampes et des fabricants d'estampes, ainsi que celui des femmes, ignoraient d'une façon ou d'une autre le pouvoir politique central qui les isolait, bien qu'ils en aient été de toute façon éloignés.

Une dernière catégorie d'estampes corrobore cette interprétation. En 1792, après que les nouvelles lois de censure aient pros crit les thèmes érotiques, Utamaro a audacieusement créé une collection d'estampes explicitement pornographiques. À la différence de la page centrale de *Playboy* qui, selon Berger, est l'héritière du système culturel de la peinture à l'huile (qu'il décrie), ces estampes dépeignent chacune des femmes qui prennent leur plaisir avec des hommes effectivement représentés à l'écran. Plus ou moins responsables du plaisir des deux partenaires, certaines de ces femmes utilisent clairement des hommes dont nous ne voyons que le dos, alors que d'autres, complètement indifférentes, lisent des livres avec nonchalance tout en étant «diverties»; d'autres encore «font de l'argent» en prêtant leur sexe. Mizoguchi et son Utamaro sont restés fascinés par la façon dont ces femmes semblent en possession d'elles-mêmes. Cette attitude leur a servi de modèle quand ils ont dû eux-mêmes traiter avec les *Daimyos*. Et cela peut nous amener à repenser les différents sens de «possession» que le livre de Berger évoque de façon si troublante dans le contexte de l'art moderne : possession du regard, possession d'une oeuvre d'art, et la «possession» que les artistes ressentent quand ils sont en état d'extase.



- 
1. C. Blouin, *Dire l'éphémère*, Québec, Hurtubise, HMH, 1983, p. 131.
  2. C. Blouin, op. cit., p. 62, citant le travail de L. Hajek, *Les Estampes japonaises*, Paris, Belfond, 1976, p. 34.
  3. C. Whitford, *Japanese prints*, p. 30; traduit de l'anglais par D. Le Bourg, *Estampes japonaises*, Paris, Chêne, 1978.
  4. Les fabricants d'*ukiyo* ont d'abord manipulé les conditions du marché en créant une hiérarchie parmi les estampes et en réaffirmant le caractère relativement unique de certaines estampes (appelées *suronobu*) qui ont paru dans une édition très limitée, sur du papier raffiné avec des couleurs rehaussées. Dans le milieu du cinéma, on peut comparer cela à la couleur et aux grands écrans qui sont apparus juste après la Seconde Guerre mondiale et qui ont permis de différencier le cinéma et la télévision, de faire payer les spectateurs plus cher pour des films spéciaux et d'attirer un public plus riche, amateur de théâtre, qui valorisait la distinction propre à l'«unique» ou du moins des expériences «rares» non accessibles à tout le monde.
  5. W. Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», dans *Illuminations*, New York, Schocken Books.
  6. Il a effectivement été formé par un artiste de l'école de Kano.
  7. Même ces critiques d'art qui, au fil des années, ont défini Utamaro comme un artiste décadent sont d'accord pour reconnaître que sa maîtrise technique est incontestable et qu'elle se manifeste entre autres dans sa capacité de discerner et de rendre une extraordinaire variété de coiffures.
  8. De façon révélatrice, Mizoguchi a pris soin d'inclure des journaux dans son film; un colporteur de rue lance son slogan : «Attention! Attention! Lisez tout sur l'enlèvement de [...]» afin de vendre la version Edo du *National Inquirer*. Utamaro fera finalement la chronique de ces mêmes événements, vendant les estampes qui en rendent compte dans une édition sans doute plus limitée mais dans les mêmes rues et aux mêmes personnes, fascinées par les histoires et les images de la vie dans le Monde Flottant.
  9. J'ai développé cette position de façon détaillée dans *Film in the Aura of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
  10. Voir en particulier J. Mellon, *The Waves at Genji's Door*, New York, Pantheon, 1976.



# «EFFET-PHOTO» ET NOUVELLES IMAGES : vers un cinéma de l'affect

---

MICHEL LAROUCHE

L'auteur explique d'abord la conception généralement admise de la photographie au cinéma, comprise comme l'utilisation de l'image fixe, qui crée des ruptures dans la continuité diégétique au profit d'un effet de surface, mais s'inscrit toujours dans le rapport film/spectateur qui caractérise le cinéma classique. Il propose ensuite l'appellation «effet photo» en désignant par là non plus un procédé mais un dispositif relatif à la logique photographique, qui ne nécessite pas forcément l'utilisation de l'image fixe, et modifie la relation du spectateur au film en contribuant à une réception en fonction de l'affect. Cette nouvelle dynamique est particulièrement présente dans les films issus de l'utilisation des nouvelles technologies.

This article first examines the generally held conception of photography in cinema as the use of the still to create breaks in diegetic continuity for surface effects within the film/spectator relationship characteristic of classical cinema. The author then proposes the term "photo effect" to designate not a device but a mechanism inherent in photographic logic which, without relying necessarily on the still, changes the film/spectator relationship by enhancing the affective dimension of reception. This new dynamic is particularly frequent in new technology films.

Commentant les travaux de Jean Mitry, Christian Metz parlait de la théorie du cinéma classique, d'un cinéma «engagé dans la voie romanesque, qui reste encore celle de la majorité des films, cependant qu'un autre cinéma, peut-être, se devine (et que son image intellectuelle, en tout cas, se dessine» (Metz 1972: 12). Il notait ailleurs certains traits narratifs particuliers du cinéma moderne : «l'importance des photographies fixes» et les «intertitres écrits» (Metz 1971 : 201). Plus récemment, dans un texte intitulé : «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique», Roger Odin essaie de circonscrire ce mouvement que Metz voyait se dessiner en utilisant comme film-laboratoire le *Métropolis* de Fritz Lang et sa réédition par Giorgio Moroder en 1984. Il en arrive à la conclusion qu'avec le coloriage, «l'effet image» l'emporte sur «l'effet fiction», en précisant les conséquences de ces modifications énonciatives sur le positionnement du spectateur :

Avec les nouveaux films, les choses se passent très différemment; la structure ternaire cède le pas à une structure duelle : le film agit directement sur son spectateur, un spectateur qui ne vibre plus tant aux événements racontés (effet fiction) qu'aux variations de rythme, d'intensité et de couleur des images et des sons [...]. C'est que la communication n'a plus ici pour objet privilégié la production de sens mais la production d'affects. (Odin 1988 : 134)

On ne peut généraliser ce point de vue aux films qui

ont été coloriés par des procédés numériques au Canada, aux États-Unis et très récemment en France. Le *Métropolis* de Moroder est plutôt un film teinté que colorié et le mot «colorisation», utilisé par Odin pour caractériser l'oeuvre, présente ici une forte ambiguïté<sup>1</sup>. Mais l'analyse rend bien compte de la dynamique spectatorielle du film, et qui est propre à nombre de films contemporains qualifiés d'abord de «postmodernes» avec tout le flou définitionnel que le concept peut comporter, puis hybrides ou métissés, et plus récemment de «films d'effets» par opposition aux «films d'histoire».

Odin ajoute, dans son analyse, que le «travail sur les intertitres et les photographies va dans le même sens», en précisant :

Pour les photographies, cela est assez évident : l'absence de mouvement transforme pour quelques instants la suite de photographies en tableau, produisant un fort effet de rupture par rapport au reste du film. Les mouvements de caméra qui interviennent sur ces images fixes, loin de compenser l'absence de mouvements représentés, ne font que souligner le manque, en exhibant le substitut. (Odin 1988: 132)

La photographie, identifiée ici à l'image fixe, contribue donc à mettre de l'avant l'effet de surface. On peut aller plus loin et rapprocher dans un même mouvement tous les procédés rappelant d'autres arts à l'intérieur même

des films. L'identification de ces «emprunts» permet alors de souligner la présence de contiguités et d'interférences entre des traits esthétiques appartenant à différents arts, ce qui crée des ruptures dans la continuité diégétique au profit d'un effet de surface. Mais cette présence d'autres arts trouve souvent sa fonction au sein d'un axe intégrateur de l'oeuvre filmique considérée comme texte. On reste alors dans le rapport film-spectateur qui caractérise le cinéma classique. Pour dépasser ce stade de l'enfermement dans le formalisme esthétique, il faut peut-être orienter le point de vue de l'intertextualité en fonction de l'étude des affects propres à chacun des arts. Tentons l'expérience avec la photographie.

Quand on parle de «photographies fixes» ou tout simplement de «photographies», il s'agit, en fait, d'images fixes ou d'images figées. On ne renvoie, en fait, à aucune présence réelle de la photographie. Odin a d'ailleurs déjà utilisé l'appellation «effet diapositive» (Odin 1981 : 149) lorsque l'image fixe était utilisée de façon systématique (dans *La Jetée* de Chris Marker, par exemple).

L'appellation «effet-photo» corrige ce glissement de sens en mettant l'accent sur la relation du spectateur au film et en désignant non plus un procédé mais un dispositif ayant trait à la *logique photographique*. L'effet photo présente alors une double polarité : il est relatif à une organisation des images qui accentue ce que Barthes qualifie de spécificité de la photographie : la «force constatative» (Barthes : 138) ; il est aussi relatif au surgissement chez le spectateur d'enjeux imaginaires, qui échappent au sens véhiculé par la fiction, que Philippe Dubois nomme le «dispositif-Méduse» (Dubois 1990 : 143), rassemblant des figures diverses gravitant autour de phénomènes mettant en jeu «fascination et répulsion, pulsion de vie et désir de mort, [...]» (Dubois 1983 : 2). L'effet photo ne se limite plus, dès lors, à l'image fixe. Il permet, de plus, de circonscrire une modalité privilégiée de la dynamique spectatorielle propre aux films dont l'objet est la production d'affects. Le rapport à la photographie s'inscrivant en effet dans les bases mêmes du cinéma (ce dernier s'est formé par l'intégration de l'analogie photographique, du mouvement et de la constitution d'un univers représenté), son étude met en relief d'importantes modalités perceptuelles qui se dessinent.

Le procédé le plus important contribuant à une réception en fonction de l'affect, et qui se rattache à la photo, ne semble pas être l'image fixe. Dépendamment de son importance dans le film et du rôle de la bande-son, l'image fixe peut fort bien servir, voire surenchérir l'effet fiction et déboucher sur une communication qui a pour objet privilégié la production de sens.

L'image fixe a d'ailleurs toujours été présente dans l'histoire du cinéma. Et Metz caractérisait sa prégnance récente en termes d'«aveux de montage» (Metz 1971 : 201). Quant à Johan van der Keuken, il parle de «film-de-photographie» comme d'une stratégie discursive permettant à un cadre presque définitif d'éclater vers

d'autres visions, en précisant le fait que «seul un moyen d'expression animé peut montrer l'immobilité et le retour vers le mouvement» (Van der Keuken : 55).

Odin lui-même a démontré, au moyen de l'étude du film *La Jetée*, que l'effet fiction, d'abord battu en brèche par l'arrêt sur l'image, est ré-intégré ensuite par la bande sonore. Pour que l'image fixe entraîne une réelle production d'affects, elle doit ou bien s'harmoniser à d'autres procédés aux visées semblables, ou encore être utilisée de façon systématique, et sans aucun détournement en fonction d'une fiction (détournement qui se fait par l'utilisation d'autres moyens d'expression cinématographique, comme c'est souvent le cas avec la bande sonore).

Lorsque l'image fixe s'accompagne d'autres procédés pour produire, par moments, un effet-photo, elle s'associe à de multiples stratégies narratives où souvent le protagoniste principal du film est photographe. Plusieurs oeuvres ont déjà été analysées en fonction de cette articulation<sup>2</sup> : notons *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966) et plus récemment *Albedo* (Jacques Leduc et Renée Roy, 1982) et *À corps perdu* (Léa Pool, 1988). Mais cette présence d'un personnage-photographe n'est pas requise : ainsi *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard, 1979) est fortement constitué en fonction d'un effet-photo.

Quand l'image fixe est utilisée de façon systématique sans volonté d'induire un spectateur fictionnalisant, nous nous retrouvons dans le champ du cinéma expérimental et l'effet photo prend une importance très grande. J'ai déjà tenté de circonscrire cette dynamique<sup>3</sup> en interrogeant le processus de représentation et de narration qu'il enclenche : phénomène de dé-hiérarchisation et de dé-linéarisation de l'effet fiction, il force à envisager non plus le récit dans le film mais tout le film comme récit, provoquant le spectateur à regarder en tenant compte de l'outillage, la technique étant mise de l'avant. Le spectateur peut alors collaborer plus facilement à l'émergence d'un réseau perceptuel qui lui est propre, l'image fixe générant à un degré élevé la dérive sémantique et la polysémie, et permettant le surgissement de phénomènes reliés à la mémoire et à des figures fondamentales propres à la photographie.

Les procédés aptes à produire l'effet photo peuvent ne pas faire appel à l'image fixe. Ainsi les images des films de Marguerite Duras présentent une propension pour le figement. Lieux de la passion qu'habitent les personnages, elles offrent une topographie restreinte et semblent se répéter, mais en fait aucune image ne répète l'autre. Il y a décalage continu de cadrage, de plan, de mouvement, bien qu'il soit léger. Les images participent d'un travail de remise à jour : les souvenirs et l'amour reviennent, en fait, ils ne sont jamais vraiment partis. À l'attrait du mot s'associe un envoûtement produit par l'image elle-même, en impliquant des dispositifs analogiques qui relèvent de la photographie. L'interprétation d'*India Song* en regard de l'effet photo a mal-

heureusement été négligée, bien que la photographie y figure selon un ordre thématique et diégétique. Le film s'articule en effet autour d'une donnée fondamentale : la commémoration d'une morte et plus précisément encore le simulacre, Anne-Marie Stretter prêtant son apparence à un portrait de femme morte qui se présente sur un piano avec des roses et de l'encens. Bien qu'on ne puisse retracer la photographie comme telle dans la diégèse de chacun des films de Marguerite Duras, les enjeux particuliers qu'elle implique au niveau de ses prolongements imaginaires s'y retrouvent sans cesse et constituent une des clés fondamentales qu'utilise la cinéaste pour produire la fascination.

Plusieurs films récents produisent un effet-photo en laissant surgir des modalités symboliques et imaginaires propres à la photographie, mais en accentuant encore davantage cette spécificité qu'est la force constata-tive. Une problématique fondamentale que pose la photographie au cinéma est bien cette alternance entre pouvoir d'authentification et pouvoir de représentation, entre l'analogique et le codé, entre l'écran conçu comme cache et comme cadre. Cette dualité fondamentale se retrouve certes dans la photographie comme telle, mais à un degré moindre qu'au cinéma. Contrairement à la photographie, il y a un «champ aveugle» au cinéma qui vit en dehors du cadre, il y a glissement qui annule la force constatative. Transgressant les normes narratives, certains films utilisent ce champ aveugle afin d'accentuer le constatatif, de faire en un sens plus photographique que la photographie.

Une utilisation particulière de moyens d'expression cinématographique, dans de nombreux films contemporains des années 1980, concourt à créer un aplanissement de l'image et sort le spectateur d'une relation conventionnelle aux films. Parmi ces moyens, notons le choix, en ce qui a trait au cadrage, d'une prise de vue face au sujet ou à un mur, le sujet apparaissant alors en projection plane; une échelle de plans permettant de capter la totalité de l'objet et, dans la mesure du possible, seulement cet objet, éliminant de la sorte l'appel au hors champ; des plans courts afin de segmenter l'action; des mauvais raccords afin d'accentuer la visibilité des procédés de montage; l'écran divisé; un travelling latéral de préférence à un panoramique; un zoom avant ou arrière au lieu d'un travelling; le télé-objectif plutôt que le grand angle; la plongée directe qui ne reproduit pas un regard expérimenté par le spectateur; le balayage et l'iris plutôt que le fondu; etc.<sup>4</sup> Tous ces procédés ramènent la tridimensionnalité du médium cinématographique à un effet-photo. La mise en place de caractères esthétiques créant la rupture de ce chaînon images analogiques/mouvement-relief/diégèse détruit la conception de l'image cinématographique comme cache mobile promené sur une réalité continue, comme synthèse spatio-temporelle effectuée par l'imaginaire productrice d'identification. Elle ramène l'image cinématographique à la conception plastique d'un cadre composé de coordonnées verticales-horizontales et des

limites imposées à la vue. L'image analogique, au lieu d'être «avalée» par les procédés de narrativité, s'affiche soudainement, échappe au sens.

Mais cette image analogique s'affiche en même temps comme image, retournant l'analogie sur elle-même, inscrivant une brèche dans son rapport au réel. L'effet photo permet alors de mieux comprendre que le rapport, au cinéma, entre analogie photographique et indices de réalité est bien mince et qu'il repose avant tout sur un dispositif discursif. L'effet photo brisant ce dispositif, l'image du réel s'efface au profit de la réalité de l'image. Le spectateur est alors interpellé comme spectateur, le film acquérant une dimension performative. C'est comme si le rejet de la tridimensionnalité conventionnelle se faisait au profit d'une nouvelle tridimensionnalité où le spectateur devenait participant, voire acteur.

On ne peut séparer cette modification dans le statut et la fonction des images au cinéma, du développement des nouvelles technologies et des changements qu'elles repercutent dans l'attitude spectatorielle.

Ce cinéma qui fait appel à des procédés d'aplanissement de l'image s'est développé dans un contexte technologique où le fondement même du cinéma, reposant sur la photographie et le mouvement, est profondément bouleversé. L'image, même lorsqu'elle est de source analogique, peut être numérisée. Elle est désormais perçue «en devenir». Non plus trace d'un spectacle passé, elle suggère la métamorphose. Le cœur même de la théorie du cinéma s'écroule. Ces propos de Metz laissent songeur :

Avant le cinéma, il y avait la photographie. De toutes les sortes d'images, la photographie était la plus riche en rappels de réalité, la seule, comme le remarquait André Bazin, qui nous donne moralement la garantie absolue que les contours graphiques étaient fidèlement respectés, puisque leur représentation avait été obtenue par un procédé mécanique de duplication et que c'était en quelque sorte l'objet lui-même qui était venu s'imprimer sur la pellicule vierge. (Metz 1971 : 23-24)

Le rapport entre l'image fixe et l'image en mouvement est lui aussi en train de se modifier. Un plan est désormais perçu comme un agencement d'images fixes aux potentialités infinies. Depuis le couplage cinéma-ordinateur, on ne parle plus de plans, mais de banque d'images et d'accès aux images. Avec le développement du disque laser interactif, l'image fixe peut maintenant être produite au moyen d'une seule image enregistrée (l'équivalent du photogramme) qu'un rayon laser balaie sans cesse selon les nécessités de la programmation, produisant le procédé d'arrêt sur l'image.

La conjonction de la pensée figurative et du langage logico-mathématique a modifié le statut des images et coupé le lien entretenu avec le réel. L'image a acquis une force constatative à ce point élevée qu'elle échappe

à la référence qui lui était associée, devenant avant tout acte, signifiant un choix qu'on interroge, un jeu, une matrice virtuelle.

Cette évolution en fonction de la force constatative était déjà en germe dans les films présentant des images fixes organisées en vue d'enjeux imaginaires (la présence de photographes dans la diégèse de certaines oeuvres peut être interprétée dans ce sens, sous un mode allégorique). Mais les enjeux imaginaires gravitaient toujours autour d'une symbolique relative à un travail de la mémoire dans son rapport au réel. Voilà maintenant que la mémoire ne signifie plus le rapport au réel mais le rapport à une perception, voire la réalité d'une perception qu'il est possible de modifier à volonté, de remodeler: mémoire du virtuel.

La production d'affects dont parle Odin, c'est davantage qu'un effet de surface qui sort le spectateur d'un univers représenté. Pascal Bonitzer affirmait à propos du cinéma contemporain :

Le cinéma, en disjoignant les plans, en inventant de nouveaux rapports entre les plans, a certes raréfié son public, mais il a d'une certaine façon levé la malédiction de Fitzgerald, «un art incapable d'exprimer autre chose que les sentiments les plus communs, les émotions les plus communes», il a défait les émotions organiques pour travailler des plans plus subtils, il a ouvert le cinéma sur des dimensions plus grandes et plus petites. (Bonitzer : 148)

L'étude de l'effet photo, parce que l'analogie photographique est un problème central de la théorie du cinéma, permet d'explorer ces dimensions autres : nous nous retrouvons en présence d'oeuvres qui tendent à un aplanissement de l'image, mais afin de mieux projeter une tridimensionnalité dans la salle, réclamant une participation des spectateurs.

Le développement des nouvelles technologies indique nettement cette voie : les grands formats (imax et omnimax) débouchent sur une réaction comportementale; dans les films stéréoscopiques, la profondeur de champ est rabattue en avant de l'image, dans la salle, comme si l'écran devenait projecteur; on parle de «sculptures en mouvement»<sup>5</sup> à propos des cinéhologrammes; et la réalisation d'oeuvres interactives, grâce aux images de synthèse, réintroduit en force le concept d'«oeuvre en mouvement», à propos duquel Umberto Eco disait :

La poétique de l'oeuvre en mouvement (et en partie aussi celle de l'oeuvre «ouverte») instaure un nouveau type de rapports entre l'artiste et son public, un nouveau fonctionnement de la perception esthétique; elle assure au produit artistique une place nouvelle dans la société. Elle établit enfin un rapport inédit entre la contemplation et l'utilisation de l'oeuvre d'art. (Eco : 37)

Ces propos d'Eco donnent certaines clés de ce cinéma de l'affect que l'étude de l'effet photo permet d'aborder

sous un angle privilégié. Eco parle de contemplation et d'utilisation. L'aspect contemplation rejoint le propre du cinéma expérimental<sup>6</sup> qui modifie l'ordre habituel des fonctions de la communication établi par Jakobson : la fonction poétique, qui attire l'attention sur son apparence et sa structure, l'emporte largement sur les fonctions «phatique» et «référentielle» (Jakobson : 220). Le mot utilisation, quant à lui, renvoie à l'acte même de créer. Le Grand Imagier n'est plus ce narrateur invisible qui tire les ficelles de l'intrigue, dont le regard omniprésent est «le point de vue qui fait signe», mais le «spectateur»<sup>7</sup>.

1. Il est vrai, comme l'affirme Odin, que le *Métropolis* de Moroder n'est pas un film teinté comme l'étaient les films muets. Mais l'anglicisme «colorisation» renvoie aux films dont l'application de la couleur se fait par des procédés numériques et dont l'effet de surface est bien mince, en comparaison de celui produit par l'oeuvre de Moroder. La technique du coloriage a d'abord été appliquée au Canada puis aux États-Unis. Le premier film colorisé en France est la *Vache et le prisonnier* d'Henri Verneuil, avec Fernandel, présenté au poste TF1, le 23 septembre 1990.
2. Voir à ce sujet N. Gingras, *Les Images immobilisées – Procédé par impressions*, Montréal, Guernica, 1991.
3. Voir M. Larouche, «Les Enjeux de l'effet photographie" au cinéma», *Protée*, vol. 16, no 1-2, p. 134-138.
4. On retrouve un grand nombre de ces traits caractéristiques dans le film *Diva* de Jean-Jacques Bénéix. D'après Martin-Éric Ouellette, ces traits contribuent à créer un effet bande dessinée. Voir à ce sujet son mémoire de maîtrise, *Genèse de l'effet bande dessinée dans le film*, Montréal, Département d'histoire de l'art (Programme d'études cinématographiques), 1989. La photographie et la bande dessinée ayant en commun la bidimensionnalité de l'image, les mêmes traits caractéristiques peuvent créer un effet-photo ou un effet bande dessinée selon l'association faite avec d'autres stratégies discursives.
5. Propos de Guy Fihman tenus lors de la session «Expériences en communication visuelle» au sein du colloque *Convergence II : au-delà de la technologie*, tenu à l'automne 1986 à Montréal.
6. Voir à ce sujet D. Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 15-26.
7. Néologisme introduit par Réjean Dumouchel dans un texte sur l'interactivité, «Le Spectateur et le contactile», *Cinémas*, vol. 1, no 3, printemps 1991, p. 38-60.

## Références bibliographiques

- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, «Cahiers du cinéma».
- BONITZER, P. [1982] : *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, «Cahiers du cinéma».
- DUBOIS, P. [1983] : «Présentation», *Revue belge du cinéma (Films de photos)*, n° 4;
- [1990] : *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan.
- ECO, U. [1979] : *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- JAKOBSON, R. [1963] : *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- METZ, C. [1971] : *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Paris, Klincksieck.
- [1972] : *Essais sur la signification au cinéma*, Tome II, Paris, Klincksieck.
- ODIN, R. [1981] : «Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de la Jetée de Chris Marker)», *Cinémas de la modernité: Films, théories*, Paris, Klincksieck.
- [1988] : «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique», *Iris*, n° 8.
- VAN DER KEUKEN, J. [1986] : *Voyage à travers les tours d'une spirale*, Montréal, Cinémathèque québécoise.



# FILM EST UN FILM

---

PATRICE PAVIS

L'article analyse le film de Beckett intitulé *Film* qui thématise la question du regard au théâtre et au cinéma et distingue deux types de regard. Il esquisse une comparaison de la notion de représentation au théâtre et au cinéma.

This article analyses Beckett's film entitled *Film* which has as its theme the glance in theatre and cinema, and discerns two types of glance. It compares the concept of representation in theatre and cinema.

En attendant le théâtre, on risque, à regarder *Film* d'être fortement déçu<sup>1</sup>. Ce court-métrage de vingt-deux minutes tourné en 1965 dans le style des films muets des années vingt, pour lequel Beckett écrivit le scénario et dont il supervisa le tournage<sup>2</sup>, n'est ni du théâtre filmé ni un scénario littéraire, que l'on pourrait lire pour lui-même. Il se présente comme un «vrai film», un film réalisé à partir d'un scénario et montrant une réalité qui n'est pas «codifiée et pré-stylisée»<sup>3</sup>, grâce à une mise en forme picturale, sculpturale, scénique ou autre. Il serait donc oiseux de vouloir à tout prix y retrouver des thèmes, des réminiscences ou des influences du théâtre. Le film thématise, par contre, la notion de regard dans les arts visuels, il interroge le principe de toute représentation, compare les régimes de fiction. Mais, pour s'en apercevoir, il faut commencer par désencombrer la scène de tous les détritiques et objets, de toute une figuration superficiellement narrative : celle d'un personnage en fuite qui s'enferme dans une pièce, en obstruant toutes les ouvertures avant de s'assoupir dans un fauteuil à bascule.

Coup d'oeil superficiel, on s'en doute. Car cette surface anecdotique, cette fine pellicule posée sur une réalité dérisoire, recouvre d'innombrables et vertigineuses pistes de lecture qui, du reste, ne sont pas nécessairement plus profondes ou plus centrales, mais dérivent toutes de la fable de l'homme fuyant les regards. À un niveau plus abstrait et métaphorique, la fuite n'aboutit en ef-

fet qu'à «l'inévitabilité de l'auto-perception» (Beckett). Telle est la clé philosophique que Beckett livre dans les premières lignes du scénario :

All extraneous perception suppressed, animal, human, divine, self-perception maintains in being. Search of non-being in flight from extraneous perception maintains in being. Search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self perception<sup>4</sup>,

version anglaise qui ne correspond pas tout à fait à l'original français et que l'on pourrait retraduire ainsi : *Esse est percipi*. Toute perception étrangère refoulée, qu'elle soit animale, humaine ou divine, l'auto-perception maintient en vie. La recherche du non-être qui fuit toute perception étrangère maintient en vie. La recherche du non-être qui fuit toute perception étrangère se brise sur l'inévitabilité de l'auto-perception.

La connaissance du scénario de Beckett n'est certes pas indispensable et en un certain sens elle déforme notre perception naïve du film. Elle établit un niveau de lecture métaphorique qui invite à faire abstraction de l'action visible pour lire la fable comme une parabole sur le regard et l'auto-perception. Car, quel que soit l'encombrement des détritiques thématiques (d'un monde en ruines, irréparable et raté), l'énoncé du film ramène inmanquablement à son dispositif d'énonciation, à la parabole du regard qui poursuit et néantise le sujet, le

tout en un «clin d'oeil», visible au début et à la fin du film. Réciproquement d'ailleurs, le dispositif d'énonciation a besoin, pour exister, de se concrétiser dans des objets que Beckett a l'art de choisir particulièrement triviaux et lourds du poids du monde. Paradoxe comique : la question-clé de la métaphysique occidentale, la conscience de soi, est traitée sur le mode clochardesque d'un film de poursuite, dans un monde en ruines, où le héros «co-gite» au centre d'une chambre noire trouée de toutes parts. Tout prend ici un sens philosophique. Le film examine systématiquement trois modes de l'«être-au-monde» : dans l'absolue extériorité (la rue, première partie), dans l'absolue transition (l'escalier, seconde partie) et l'absolue intériorité (la chambre, troisième partie). Le caractère systématique et symbolique de ces modes d'être explique que la réalité, quoique filmée de manière crue, directe et «photographique», est considérablement simplifiée, abstraite et réduite à des répétitions et à une chronologie très stricte des reprises thématiques. Cette réalité semble d'entrée codifiable, stylisable, résumable<sup>5</sup>.

Une telle lecture métafictionnelle et métathéorique n'est possible que si on a saisi le dispositif des regards à l'intérieur du film : le moi a été scindé, comme l'indique Beckett lui-même, qui, dans son scénario<sup>6</sup>, «vend la mèche», en un regardant (OE pour Oeil), qui occupe la place de la caméra et poursuit son objet, et un regardé (O pour Objet) qui n'est visible que de dos avant d'être finalement dévisagé et identifié comme étant Buster Keaton. Cette division artificielle du dispositif spectatorial permet de réfléchir (à) la question de la représentation et l'impossibilité de regarder son propre regard. Le sujet de la perception a été brutalement clivé en un regard vorace et actif (OE) et un objet fuyant et passif (O), mais il se reconstitue immédiatement dès qu'il devient clair que le regard doit s'alimenter d'un objet et que l'objet n'existe qu'à être perçu par un regard. Beckett joue ici sur les mots anglais : le «I» (le moi) d'O se sent menacé et finalement rejoint par un EYE (un Oeil) qui est la perception de soi et la conscience du sujet percevant. Lorsque OE (en tant que «I» et que «EYE») pénètre dans la zone de vulnérabilité, il néantise l'objet, mais aussi, dès qu'il le perçoit, il lui confère l'existence.

Dans ce film de poursuite, un de ces chase films où excellait Buster Keaton, le regard de la caméra (et du spectateur) s'efforce d'identifier l'objet regardé, celui que l'on recherche sous les traits de Keaton, ce père sévère inimitable du cinéma muet. Ce combat singulier, plus qu'un conflit entre le regard filmique et l'objet théâtral en fuite, met aux prises deux régimes de représentation : l'un centré, voire centripète, l'autre décentré, voire centrifuge.

Le régime centripète ramène tout effet de représentation à l'acteur. L'oeil du spectateur ou de la caméra suit l'acteur en mouvement, s'acharne à le capter par rapport à des coordonnées stables. Il part du principe que le monde extérieur existe et qu'il n'est que de l'enregistrer : il s'agit de se figurer la scène originelle en suivant d'un

point fixe ce qui se déroule devant lui, dans le monde réel. La représentation est censée rendre mimétiquement le réel, souvent selon la perspective classique frontale. Le théâtre existe comme événement scénique : à nous (ou à la caméra) de le regarder, puis de le morceler dans le cadrage et le montage. Sa doctrine philosophique est celle du réalisme, «doctrine d'après laquelle l'être est indépendant de la connaissance *actuelle* que peuvent en prendre les sujets conscients; esse n'est pas équivalent à percipi»<sup>7</sup>.

Le régime centrifuge, par contre, arrache des morceaux de la réalité pour les coller devant l'objectif, au regard du futur spectateur. Il ne s'agit plus de suivre l'acteur en mouvement, mais de provoquer son mouvement, en le poussant devant soi du regard, à la manière de OE poursuivant O. Le monde dès lors n'existe plus que dans les représentations que s'en fait la caméra et à travers la perception : *esse est percipi*, selon l'adage de l'idéalisme de Berkeley. La caméra, euphorique, croit qu'elle peut créer le monde et qu'il lui suffit de percevoir et de faire percevoir pour exister.

Les deux régimes, centripète et centrifuge, sont souvent assimilés respectivement au théâtre et au cinéma et la poursuite de O et OE révèle un conflit latent entre théâtre et cinéma, conflit qui relève d'une différence du mode de signification et de narration. Pour fuir l'oeil inquisiteur de OE (de la caméra), O se réfugie dans l'espace familial et reconstituable de la chambre, lieu fermé sur quatre côtés et qu'il croit libre de tout regard : c'est sans compter avec la caméra qui a eu le temps de s'engouffrer derrière lui, avec les yeux réels et imaginaires tapis dans la pièce et avec le regard intérieur de la conscience et de la loi du père. L'oeil OE finit par investir l'espace théâtral, et même mental, de O ; il pivote de 180 degrés, passant de l'angle d'immunité de 45 degrés (dans la rue) ou de 90 degrés (dans la pièce) à une position frontale lorsqu'il fait face à son alter ego, en renvoyant Keaton enfin identifiable à un autre Keaton, semblable et différent, qui le contemple «sans sévérité ni bénignité, mais avec une grande tension»<sup>8</sup>. Autant qu'à une confrontation entre scène théâtrale et regard filmique qui suit et poursuit l'homme non identifié, on assiste dans ce *Film* à une lutte d'influence entre la représentation frontale et les tentatives de débordement et de décentrement. La caméra OE et nous spectateurs avec elle avons sans cesse envie de (re)connaître l'objet non identifié, de le démasquer, de le «voir en peinture», à savoir cadré et fixé dans un espace fixe. Tout le film est bâti sur cette frustration de ne pouvoir identifier son héros et sa vedette, de ne pas pouvoir le «regarder en face». Au lieu de l'identifier, nous devons nous contenter de l'accompagner, de regarder par-dessus son épaule, et de découvrir — parfois en plan flou dit «subjectif» — les objets dérisoires qui le menacent. Ce désir de confrontation et de frontalité caractérise toute représentation, et singulièrement toute représentation théâtrale : volonté de cadrer, d'identifier et de définir les acteurs comme sujets humains et non simples machines animées.

Le film nous raconte cette éternelle tentation de l'art (qu'il soit théâtral, filmique ou littéraire) d'échapper au centrage de la perspective classique, à la focalisation d'un point de vue central, pour se maintenir dans les marges (d'où aussi la frustration du spectateur qui ne parvient pas à identifier Keaton). Le sujet de la perception OE (qui est aussi le sujet de l'énonciation filmique, sujet à la fois anthropomorphisé et diégétisé (au sens de Metz, 1991)) se maintient, par rapport à l'objet perçu O, dans un angle fermé de moins de 90 degrés, empêchant par là l'objet O d'accéder à la représentation. Le refus de la représentation, et donc le refus de se faire tirer le portrait, ne durera pas très longtemps car le regard fait retour sur lui-même et culmine dans l'auto-perception. Entrer dans le champ visuel de O, c'est pour OE quitter les coulisses, entrer en scène et en interaction avec lui. Le champ de vision serait, selon les calculs de Beckett, égal à :  $360^\circ - (2 \times 45^\circ) = 270^\circ$ . Sur cette scène ouverte à  $270^\circ$  (ou plus classiquement à  $180^\circ$ , et pour une vision optimale, à  $90^\circ$ ), se produit la rencontre des deux regards, qui est aussi la réconciliation du regardant et du regardé et donc la constitution du regard humain. La rencontre est scellée par un face à face où le regardé (le fils) réagit au regardant (le père). Une telle rencontre se réalise, au théâtre, dans la perspective frontale conçue en fonction et au regard du seul prince (théâtre à l'italienne). L'investissement (l'échange mortel des regards) se fait par paliers qui correspondent, chez Beckett, à trois lieux différents. Rue, escalier, chambre se distinguent selon trois angles d'immunité pour l'objet regardé :  $45^\circ$  pour la perspective extérieure sur le personnage longeant le mur;  $90^\circ$  pour la perspective intérieure dans la chambre: au-delà de  $90^\circ$ , l'Œil pénètre dans la zone où la perception affecte directement l'Objet poursuivi.

L'investissement final — la confrontation de OE et O — est préparé par une rencontre identique à chaque étape: le couple (des parents, peut-être?) est sidéré par le regard de OE; la vieille femme aux fleurs s'évanouit à sa vue.

Selon Deleuze<sup>9</sup>, ces trois étapes correspondent à trois types d'image : 1° l'*image-action* qui saisit le personnage de manière extérieure et objective; 2° l'*image-perception* qui consiste à éliminer tous les regards en « murant » la chambre et qui s'effectue de manière tantôt objective et tantôt subjective, en regardant au-dessus de l'épaule du personnage ou en plans subjectifs flous, selon la vision de O; et 3° l'*image-affection* qui est celle de l'auto-perception lors du face-à-face final. Ces trois variantes du rapport à l'objet et à la perception sont autant de modes constitutifs du sujet percevant : plus le regard insiste pour rencontrer son objet, plus il fait un pas vers la constitution d'un personnage qui figure ce regard et qui finit par faire face à l'homme endormi et pénétré de ses propres perceptions et affections.

L'opposition des regards et le conflit symbolique entre film et théâtre s'effectuent de plus selon deux manières de regarder et deux modes de figuration qui sont propres, cette fois encore, à l'Œil et à l'Objet.

Depuis Lacan<sup>10</sup>, — et à sa suite — Bryson<sup>11</sup>, on a coutume d'opposer le coup d'œil (le *glance* chez Bryson) au regard (le *gaze* chez Bryson).

1. Le *coup d'œil* est le regard extérieur, celui de la caméra et du montage, qui introduit une cassure de plan à plan et une discontinuité d'un plan à l'autre. Ces coups d'œil de la vision *haptique* agressent leur objet et introduisent un *staccato* qui se reflète dans la discontinuité spatio-temporelle des plans. Le montage restitue l'impression d'une accumulation interminable d'indices dangereux (yeux en tous genres) et de parades à ces menaces (élimination des orifices ou voilement des organes prédateurs de la vision). Chaque nouveau plan, bien que motivé par la logique de la narration, contredit l'exigence de totalisation du théâtre.
2. La contemplation des objets se fait au contraire dans un mouvement de *legato* et de panoramique parcourant sans à-coups le monde extérieur qui en devient d'autant plus stable, et global, et qui préexiste au regard : les choses et l'espace semblent déjà là, en attente d'un regard, d'un EYE / I posé sur eux, comme si ces objets étaient constamment offerts à la vue. Des plans flous, en vision subjective, figurent la perspective de O sur le monde extérieur. De nombreux panoramas vus au-dessus de l'épaule de O, donnent, dans la troisième partie, l'impression d'un espace clos, unitaire, repérable que le regard est en train de confortablement investir.

Le regard coupant de OE et la contemplation panoramique et floue de O n'existent pas indépendamment l'un de l'autre : aucun objet n'est perçu par lui-même (Lacan) et il n'existe pas de pur regard, de principe discriminatoire coupé du monde. Pas d'OE sans O (il faut bien filmer quelque chose); pas d'O sans OE (la scène théâtrale est l'attrape-nigaud de la caméra)<sup>12</sup>. *Film*, dont le titre métalinguistique suggère le désir de faire un film métathéorique, à savoir non sur la réalité extérieure mais sur le dispositif énonciatif de tout film, se présente tout de même comme le modèle occidental de toute quête déçue et coupable, celle d'un *Oedipe* qui finit par s'apercevoir qu'il est l'objet même de son enquête. O en fuite ne peut pas ne pas tomber sur OE, sur son propre regard et la conscience de sa faute. La clé beckettienne est celle d'une philosophie idéaliste qui prouve l'existence du monde par l'existence du moi (Esse est percipi). Cette perception de soi se fait sous les traits d'un personnage figé, « ni méchant, ni bon, mais d'une grande intensité », le portrait presque immobile de Keaton, *alter ego* semblable et différent, plus vieux, plus impassible et plus sévère que le Keaton-Objet qui le découvre<sup>13</sup>. OE qui poursuivait O (Keaton) a pris la place de Dieu le père, là où, sur le mur, figurait son image; il fait l'effet d'un *Deus absconditus*, qui n'a rien d'humain ou de psychologique, puisqu'il n'est qu'une place abstraite et vide dans un dispositif énonciatif : il est la partie agressive et spéculaire du regard, regard monoculaire comme l'œil implacable de la caméra, œil inhumain qui ne cligne plus (donc éternel, soustrait à l'instant, de l'*Augenblick*, du clin d'œil).

Un tel dispositif vide se prête à tous les investissements et à toutes les interprétations : c'est Oedipe<sup>14</sup> confronté à l'image du père, autant que la (mauvaise) conscience et le remords (en termes hugoliens : «l'oeil (qui) était dans la tombe et regardait Caïn»); c'est tout autant le *moi* percevant soudain le *surmoi* paternel, ou l'enfant sorti du stade du miroir et prenant conscience de lui en accédant au symbolique et au langage. Il faut pourtant se méfier de telles lectures, trop anecdotiques et plates, qui font perdre de vue le dispositif métathéorique et métafictionnel de *Film*. D'ailleurs l'impassibilité théorique (le refus de réduire le film à une fable symbolique) rejoint la célèbre impassibilité de Buster Keaton, dit «Frigo» : impossible de lire les pensées de cet homme-là. L'hommage beckettien à Keaton et au cinéma muet, à la réflexion du *Cameraman* de Keaton (1929) ou de *L'Homme à la caméra* de Vertov (1929)<sup>15</sup> fait converger in fine tous les fils narratifs et thématiques. Arrivés au sommet de leur art, vers 1929 — date d'une autre crise économique autrement célèbre qui marque aussi la fin d'une époque insouciant —, Keaton et le cinéma muet se retournent un instant sur eux-mêmes, avant l'arrivée du parlant. Dans cette prise de conscience autoréflexive, la parole affleure à la conscience et à la surface filmique, le sens émerge, le cinéma se prend au mirage de son identité, pour constater, tel Orphée, sa propre disparition au profit de la parole et du babil. Malgré son abstraction métathéorique, *Film* renoue aussi avec la réflexion sur le réel qui était celle de *L'Homme à la caméra* ou du *Cameraman*. Ces films réfléchissaient sur le médium filmique pour mieux confirmer finalement le réel. Avec *Film*, la seule différence est que c'est à présent le cinéma — et son dispositif d'énonciation — qui confirme le réel. Aucun mode nouveau de représentation, aucune nouvelle *epistémè* n'aura donc émergé de l'expérience beckettienne : l'arroseur arrosé ressemble comme un double au filmeur filmé et au regardant regardé.

Grâce au come-back étonnant d'un de ses grands ancêtres, le cinéma (re)tourne à ses origines muettes et à la scène originelle : l'homme en effet, artificiellement clivé en objet et sujet, regardant et regardé, se reconstitue, réconcilie ses pulsions agressives et apaisantes, coupantes et continues, reste dans l'ordre de la représentation occidentale et du sujet désirant, se représentant lui-même une histoire. Théâtre et cinéma, tout en se regardant en chiens de faïence, signent un précaire armistice.

Un armistice qui pourtant ne règle pas le conflit symbolique entre le théâtre et le cinéma, mais qui du moins le cerne et le formule en termes rarement aussi éloquents.

Résistons aux pressions amicales qui souhaitent l'établissement d'un parallèle entre le théâtre et le cinéma et comparons plutôt comment on raconte une histoire par le théâtre et par le cinéma. Sur la scène de théâtre, on assiste à une accumulation d'effets de présence : présence de l'acteur vivant ou production d'effets donnés en direct, où toute la machine productrice est activée en présence du spectateur et simultanément à sa perception. Sur l'écran

du cinéma, se déroule une série de points de vue sur le monde, dont on ne connaît pas l'origine et qui malgré l'effet de réel de la photographie ne se définissent que par le regard absent de l'instance qui a cadré et filmé.

L'histoire emblématique du théâtre occidental est celle d'Oedipe, celui qui ne sait pas qu'il agit contre lui-même, celui qui n'a pas encore fait l'expérience du regard sur lui-même, du retour de la conscience sur soi, celui qui ne sait pas encore qu'un OEIL culpabilisant l'observe.

L'histoire typique du cinéma est celle de Narcisse qui advient à la conscience au moment où son regard lui est retourné, où le dispositif de la vision lui saute brusquement aux yeux.

Appliqué à *Film*, ceci revient à dire que O, le personnage-objet en quête de sens et en fuite, voudrait se maintenir dans la pure existence du théâtre, et plus encore d'une activité rituelle où tous participent sans partage des tâches entre regardants et regardés. On vise qu'à une action simple : s'isoler des regards du monde, revenir à la chambre noire, à la berceuse, à la présence de la mère. Or cette quête ne le conduit qu'à la rencontre de lui-même, à la découverte du père et de son regard OE, qui en réalité ne l'a jamais quitté, puisqu'il est son double et la partie de lui-même qui le constitue en sujet conflictuel. Ce regard de l'autre qui néantise — qu'il soit celui du père, de la caméra ou de la conscience de soi — est un pur regard, sans contenu, un dispositif implacable qui figure ici le dispositif du cinéma («*Film*» est à la fois *un film* et le cinéma en général).

Le conflit des dispositifs du théâtre et du cinéma génère tous les autres, notamment celui de toutes leurs composantes. Comme par exemple l'acteur : l'acteur perçu sur une scène de théâtre reste indécomposable et inaliénable : on a beau n'en apercevoir qu'un fragment, qu'une voix ou une ombre, il est tout entier et tout «humainement» derrière ce fragment. Il tend à être un pur sujet sans regard, protégé par le quatrième mur ou par la participation rituelle où nul n'est spectateur des autres. L'acteur de cinéma n'est qu'une ombre manipulée entièrement par le dispositif filmique (cadrage, mise au point, point de vue, focale, découpage, etc.). Il se soumet au pur regard de la caméra, créé et contrôlé par elle, fabriqué par le point de vue et dispensé d'exister en lui-même. Et pourtant, tout comme l'oeil du film, ce pur regard aspire à rencontrer son objet, à prendre corps et à saisir son contenu, fût-ce au prix de la sidération de cet objet. Car l'objet n'existe que lorsqu'il est perçu, lorsqu'il fait retour sur lui-même et s'éprouve comme sujet en recherche et en souffrance.

La question du regard, de l'énonciation, du récit (autant d'éléments que le cinéma ne peut, lui, éluder) — cette question est le refoulé de la théorie et de la réflexion du théâtre, notamment du théâtre qui s'impose comme pratique artistique autonome ne dépendant plus de la littérature. Comment en effet le théâtre pourrait-il se



poser cette question sans recourir à des moyens artistiques et à un dispositif d'énonciation qui lui sont, par nature, étrangers ? Le théâtre imagine alors qu'il est reçu et même poursuivi par un regard qui habituellement (dans la représentation théâtrale) est celui du spectateur individuel, regard libre et multiple qui ne réduit pas l'objet théâtral à une seule perspective. Ce regard qui poursuit le théâtre, c'est celui de la caméra et celui de l'auto-perception narcissique et de l'autodestruction de l'ironie oedipienne; c'est aussi celui de la quête du théâtre se réfléchissant lui-même, à la fois dans sa fondation même (à travers le conflit tragique de l'Oedipe) et dans sa mise en question (puisque le regard est si perçant qu'il aveugle et anéantit l'objet regardé).

Ce conflit symbolique entre le théâtre et le cinéma a de profondes racines historiques. Le cinéma et avant lui la photographie s'inventent sur l'apothéose et aussi déjà la mise en crise du dispositif classique de la représentation théâtrale, dispositif inventé à la renaissance et culminant avec le naturalisme (aboutissement de la mimésis occidentale) ou le symbolisme (triomphe de l'idée qui s'incarne dans une vision du monde universalisante et une représentation autonome). L'oeil de l'appareil photographique ou de la caméra, tout en satisfaisant à peu de frais le désir mimétique de l'esthétique occidentale, relativise la représentation classique, centrée, bien cadrée, soumise à l'oeil du prince et du nouveau maître, le metteur en scène (*Metteur en scène* : celui qui est le maître de mesurer toute distance pour contrôler l'émergence du sens sur la scène). Cet oeil donne à voir un monde en éclats et le représente de mille manières différentes, ce qui correspond à la relativisation et à l'éparpillement du sujet que les sciences humaines ont constaté depuis le début du siècle, que ce soit en psychanalyse, en sociologie ou en anthropologie. La technique du découpage, le montage, l'«image-perception» et l'«image-affection» (Deleuze) sont autant de réponses à la crise de la représentation en littérature, en poésie, dans les arts plastiques, partiellement au théâtre et entièrement au cinéma. Toutes ces réponses sont d'ailleurs autant d'aspects que le théâtre a eu le temps d'oublier ou de s'interdire : le cinéma, c'est ce que le théâtre a refoulé.

Dans *Film*, le regard porté sur l'homme au chapeau et sur la chambre est saisi depuis un point situé derrière lui, un regard qui le suit comme son ombre. Ce dispositif figure dans un même espace-temps le personnage en mouvement et ce qu'il perçoit avec de temps en temps des *POV shots*, des plans subjectifs de la réalité tels que le personnage est censé la percevoir. Nous ne sommes donc jamais dans la fiction d'une représentation pure du réel, telle que la scène classique la revendique encore, mais dans le processus de «regard sur», d'enregistrement de la réalité et du dispositif filmique d'une «tête qui tourne» et que l'on voit à l'oeuvre. Cette relativisation de la scène (de l'objet) par la caméra (par l'oeil) aboutit naturellement à la scission de O et de OE, à leur jeu de cache-cache et à leur face-à-face final. Seul le cinéma pouvait mettre en scène cette rencontre, puisqu'il s'agit

de montrer deux instances séparées (O et OE) qui sont en réalité inséparables dans la représentation qu'on peut s'en faire, notamment la représentation théâtrale. Aussi montre-t-il ces deux instances dans deux plans successifs, sans jamais les inclure dans un même espace-temps. Il est en effet impossible de représenter dans un espace homogène, sur une scène théâtrale ou même sur une «autre scène» de l'inconscient et du rêve, le face-à-face de OE et O, du père et du fils, du cinéma et du théâtre. Car l'effet d'authenticité de la représentation théâtrale ou l'unité de l'acteur dans son milieu n'autoriseraient pas une confrontation de ces «frères ennemis» que seules la théorie et la métafiction peuvent séparer grâce à une vue de l'esprit, une rêverie de la caméra, une vision éloignée de tout mimétisme.

Cette rencontre de O et OE, du fils et du père, du sujet et de son regard, est aussi celle de la représentation théâtrale classique et de la caméra en mouvement capable de parcourir en tous sens cette scène originaire. La caméra déchaînée (*entfesselte Kamera*), qu'on a découverte à peu près simultanément dans les années vingt en Allemagne (Ruttman, Murnau), en Amérique (Keaton) et en Russie (Vertov), s'amusait à parcourir l'espace pour fournir des points de vue inédits et placer le spectateur dans des perspectives vertigineuses, mais si elle démontait le réel, c'était pour mieux le remonter ensuite, pour mieux affirmer son indestructibilité et la soumission du regard à la réalité. Avec les années cinquante et soixante, Beckett en tête, et bien plus encore avec l'esthétique dite post-moderne, Beckett en queue, l'art se préoccupe beaucoup plus que de cette dénonciation, de la représentation réaliste, il suggère la complémentarité et la circularité de la représentation réaliste et de l'auto-référentialité, l'une ne pouvant exister sans l'autre. Les «nouveaux romanciers» et les tenants de la déconstruction au cinéma de Robbe-Grillet à Godard, en passant par Fellini, Straub, Wajda ou le Beckett de *Film*, démontent les codes de la réalité pour mieux les remonter à l'intérieur de leur propre idiosyncrasie.

Cette rencontre du théâtre et du cinéma, on ne peut en réalité la saisir en termes symboliques et anhistoriques. Mieux vaut, si l'on veut échapper aux ennuyeux parallèles, l'inscrire dans un contexte historique solide, même si les choses ont l'air beaucoup plus banales. En ce sens, les années cinquante et soixante se caractérisent par une double impasse qui permet précisément au théâtre et au cinéma de se croiser à mi-chemin de leur radicalité : le «nouveau théâtre» refuse la représentation dramatique de l'homme en action, qu'il assimile (avec Sartre<sup>16</sup> par exemple) au théâtre bourgeois; le cinéma par contre a du mal à dépasser le degré zéro d'une esthétique du regard pur, refusant la reproduction photographique pour se complaire dans l'abstraction pure; il réintroduit peu à peu la réalité sonnante et trébuchante à l'intérieur d'un dispositif dit de la «perspective bourgeoise»<sup>17</sup>, se remet à raconter des histoires. À mi-chemin de leur radicalité, le théâtre et le cinéma ont encore bien des choses à se dire et lorsqu'ils se rencontrent à l'intérieur d'une oeuvre



aussi complexe que *Film*, on peut être assuré que les fils du dialogue ne sont pas prêts de rompre.

1. Pour un découpage du film, voir *Film* de Samuel Beckett, de Dominique Blüher, maîtrise d'études théâtrales, Université de Paris III, 1987, sous la direction de Patrice Pavis. Cette étude bien documentée fait le point sur la recherche menée sur *Film* et contient un important dossier critique. Je remercie Dominique Blüher pour ses remarques à propos du présent article.
2. Sur les circonstances du tournage, lire le témoignage du metteur en scène d'Alan Schneider, dans l'édition anglaise de *Film*. Complete Scenario, London, Faber and Faber, 1972.
3. Selon le terme d'Erwin Panofsky, «Style et matériau au cinéma», Revue d'esthétique, numéro spécial : «théorie, lecture», 1973.
4. *Film*. Complete Scenario, London, Faber and Faber, 1972, p. 11
5. D'où l'aspect très codifié des choses filmées, comme si la réalité extérieure devait être filtrée et réduite à des images intérieures, à des perceptions subjectives très codées. Beckett insiste sur la manière non réaliste de filmer la réalité, alors même qu'elle est soumise à l'effet de réel de la représentation photographique : «Nous avons un degré considérable de non réalisme dans la rue, à cause de la manière dont nous la traitons. L'apparence entière de la chose sera extrêmement irréaliste». Il s'agit donc de «se débarrasser des réalités accidentelles et de garder les choses essentielles» («Beckett on *Film*», The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts, S.E. Gontarski (ed.), Bloomington, 1985 p. 190).
6. Le scénario a été écrit en 1964 en français. Comme le montre bien Dominique Blüher, le film s'y tient assez fidèlement. La version anglaise du scénario a été traduite par l'auteur après la réalisation du film et il est parfois plus une réécriture qu'une traduction littérale. Beckett ne peut évidemment faire abstraction du film réalisé entre-temps.
7. Article «Réalisme», Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, Presses Universitaires de France, p. 871.
8. «E's the cutter and O's the panner». «Beckett on *Film*». Dans son dernier livre, L'Énonciation impersonnelle ou le site du film, Paris, Klincksieck, 1991, Christian Metz distingue un sujet de l'énonciation diégétisé et un sujet de l'énonciation anthropomorphique.
9. Gilles Deleuze, L'Image-mouvement, Paris, Minuit, 1983, p. 97-101.
10. Jacques Lacan, Le Séminaire livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil, collection «Le Champ freudien», 1973, 253 p.
11. Norman Bryson. Vision and Painting, Cambridge, 1983.
12. The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts, S. E. Gontarski (ed.), Bloomington, 1985. Cette remarque de Beckett au cours de la discussion avec Alan Schneider nous autorise peut-être à établir l'opposition entre la représentation théâtrale qui est globale et sur laquelle l'oeil se déplace, et la représentation filmique qui fragmente son objet et monte les détails dans une série de plans. OE (E en anglais) est le principe du découpage et du montage, O celui du panoramique et de la représentation vue en perspective.
13. Beckett insiste sur la similitude des deux personnages : «At close of film face E and face O can only be distinguished (1) by different expressions, (2) by fact of O looking up and E down and (3) by difference of ground» (*Film*, p. 60).
14. Dans une note, Beckett précise que O s'enferme dans la chambre de sa mère alors que celle-ci est à l'hôpital et qu'il est chargé de garder les animaux. Et il ajoute, en une dénégation ironique : «Ceci n'a aucune incidence sur le film et n'a pas besoin d'être élucidé».
15. Il n'est pas anodin de savoir que l'opérateur du film, Boris Kaufmann, était le frère de Dziga Vertov!
16. Cf. «Théâtre populaire et théâtre bourgeois» (1955), Un Théâtre de situations, Textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1973, p. 68-80.
17. Cf. les articles et livres de :  
M. Pleyne et J. Thibaudeau, «Économique, idéologique, formel», Cinéthique, n° 3, 1969;  
J.-P. Lebel, Cinéma et idéologie, Paris, Éditions sociales, 1970;  
J.-P. Oudard, «Notes pour une théorie de la représentation», Cahiers du Cinéma, n° 229, 1971;  
J.-L. Baudry, L'Effet-cinéma, Paris, Albatros, 1978;  
J.-L. Comolli, «Technique et idéologie», Cahiers du cinéma, n° 229-249, 1971-1972.

# LE CINÉMA DE DANSE

---

ANDRÉE MARTIN

Du désir de faire éclater l'espace de représentation de la scène chorégraphique est né le cinéma de danse; un cinéma où la danse devient cinématographique et le cinéma chorégraphique. La danse au cinéma, c'est la danse sans la présence réelle du corps. Dans une sensation d'infinie continuité et d'énergie évolutive, la danse entre en rapport avec le cinéma, lui donnant ainsi des possibilités uniques d'exploration physique et conceptuelle. Cette symbiose entre cinéma et danse, c'est le film de danse; un acte poétique, un langage au-delà du langage, un langage visuel du geste, loin du discours et plus près du corps.

Dance cinema, where dance becomes cinematographic and cinema choreographic, emerged from a desire to open up the representational space of the choreographic stage. The filmed dance is a dance without the real presence of the body. Through its infinite continuity and evolutionary energy, dance mixes with cinema to provide unique opportunities for physical and conceptual exploration. From this symbiosis of cinema and dance comes the dance movie, a poetic act, a language beyond language, a visual language of gesture far from speech and closer to the body.

Les chorégraphes d'aujourd'hui s'interrogent grandement sur la présence et le rôle du corps à l'intérieur de la danse, et de son rapport avec le monde qui l'entoure. Cette interrogation se justifie nettement, puisqu'on assiste graduellement à une perte de l'identité du corps et de l'objet comme langage et mode de communication au profit de «l'image-référent»<sup>1</sup>. Cette perte d'identité n'est pas étrangère à l'envahissement de l'image médiatique et de l'informatique dans notre univers quotidien, elle annonce un changement «radical de nos moyens de représentation et d'expression, et laisse prévoir une transformation considérable des formes, des styles et des contenus de notre production culturelle»<sup>2</sup>.

Depuis le début des années 80, cette transformation a amené l'explosion de toute une série de films – courts et moyens métrages – qui laissent entrevoir la naissance d'une forme visuelle particulière : le film de danse. Cette tentative entraîne tout un processus de réflexion sur le phénomène de la *danse contemporaine* et sur le mouvement de pensée qui s'y rattache. Elle appelle à découvrir un parcours créatif, l'*alchimie* de l'interaction entre *art et média*. La problématique du cinéma de danse des années 80 s'articule autour de la danse contemporaine et du nouveau cinéma, de la recherche novatrice en matière d'image et de mouvement. Cette forme visuelle ne peut être située dans le champ d'action du cinéma narratif traditionnel, trop lié à la parole et à l'oeuvre littéraire.

Ces liaisons dangereuses, cependant, ne sont pas sans soulever un nombre important de polémiques. En 1932 Artaud écrivait : «le cinéma a la visualisation grossière de ce qui est, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas»<sup>3</sup>. Et encore, en 1985, Kantor affirmait : «Qu'ils crèvent les artistes! mes spectacles sont dans la mémoire des gens qui les ont vus. Quand ces gens-là mourront, ce sera fini»<sup>4</sup>. À un demi-siècle d'intervalle, Artaud et Kantor, pour ne citer que ces deux exemples, manifestent le même refus radical face à la mise en images du spectacle vivant dont fait partie la danse. Toutefois, la danse peut être un merveilleux matériau *esthétique-dramatique* pour le cinéma; par l'imposante présence expressive du corps, la danse confère texture, épaisseur ainsi qu'une fine sensibilité au froid écran bidimensionnel de la salle de cinéma.

La réflexion qui suit porte donc sur la mise en images de la danse. Elle est basée sur la recherche d'une symbiose entre danse et cinéma et s'articule autour de ces trois points fondamentaux :

- La différenciation entre la danse au cinéma et le cinéma de danse;
- La recherche d'un processus créatif pour le film de danse;
- Enfin, le cinéma de danse comme nouveau langage artistique.

## DANSE AU CINÉMA / CINÉMA DE DANSE

### Danse au cinéma...

Dès le départ, s'installe un constat antagonique entre danse au cinéma et cinéma de danse. En effet, au-delà du nombre de minutes consacrées, à l'intérieur d'un film, aux actions d'un ou de plusieurs danseurs, il y a une nette différence entre mettre de la danse dans un film et faire un film de danse.

Le cinéma utilise souvent la danse comme simple accessoire décoratif; ce faisant, il est recherché d'une esthétique reliée au corps et au geste, le plus souvent dans une parfaite harmonie dramatique. Ici, la danse ne constitue pas le noyau de la création. Elle est relayée au rang d'objet-sujet, simple instrument d'un sujet auquel elle n'appartient pas. La majeure partie de la comédie musicale hollywoodienne peut s'associer à cette décalcomanie pelliculaire sans interrogation. Constamment présentée dans le même patron dramatique, la danse ne participe pas activement à l'histoire. De plus, cette passivité nous sert la danse sous son caractère physique, associé à une joie de vivre intense, souvent bien artificielle<sup>5</sup>. Schématiquement, la chronologie du film se présente de la manière suivante : idée – récit narratif – jeu des acteurs – danse – décors, costumes et autres accessoires – *film*.

### Cinéma de danse...

Il existe un contre-courant, un renversement de cette approche secondaire de la danse au cinéma. Principalement relié à la danse contemporaine, le cinéma de danse aborde la danse comme sujet-objet. Médium expressif premier, sujet caractérisé par son intégrité conceptuelle et dramatique, la danse s'y développe comme une entité artistique propre. Elle est le fondement de l'œuvre cinématographique, transmutée par les possibilités de représentation du cinéma. À travers cette configuration, la danse reconquiert son identité véritable. À l'inverse de la danse au cinéma, le cinéma de danse manipule directement la matière gestuelle et chorégraphique, c'est-à-dire l'espace, le temps, l'énergie à travers le corps et le geste. De plus, la danse y est présentée sous la forme d'une *évolution stratigraphique*, et/ou d'un saut évolutif.

Dans le cinéma de danse, on a une image dansante plutôt qu'une image à laquelle on adjoindrait a posteriori de la danse. Cette image dansante prend racine dans l'essentiel de la danse et du cinéma. Cette approche, basée sur le concept d'image-mouvement de Deleuze<sup>6</sup>, nous ramène à l'idée que le cinéma ne traite dorénavant plus l'image et la danse comme deux médiums séparés, mais comme deux éléments uniques et indissociables. La danse devient ici cinématographique, et le cinéma chorégraphique. L'orientation de cette nouvelle matière symbolique ne se limite pas seulement au concept, à son abstraction, mais s'étend à la fois au processus créatif de l'œuvre, et à ses matériaux *esthético-expressifs*. La danse

dans l'*Étreinte* et la *Chambre* de J. Bouvier et R. Obadia comme dans *Parcelle de ciel* de R. Cahen ne prend son sens réel qu'à travers son traitement cinématographique d'image dansante. On peut actuellement associer le concept de *cinéma de danse* à deux genres précis.

Le premier, celui d'adaptation, est le plus courant. Il concerne la mise en images d'une chorégraphie dont la création initiale était destinée à la scène. Cette adaptation d'un ensemble de mouvements chorégraphiés sous une forme proprement cinématographique relève du domaine de la réécriture chorégraphique pour l'image. Du désir de voir à l'écran une chorégraphie pré-existante à la scène, il résulte une reconstruction où les codes du cinéma s'intègrent ou même remplacent ceux déjà établis à la scène. Toutefois, les deux formes chorégraphiques, celle de la scène et celle du cinéma, conservent leur autonomie, «puisque une fois le processus d'adaptation enclenché, le film se construit en une production de sens autonome que l'on doit considérer comme un discours nouveau»<sup>7</sup>, indépendant de l'œuvre d'origine.

Cette approche s'articule à plusieurs niveaux. D'une part, elle peut se caractériser par une grande similitude entre l'œuvre scénique et l'œuvre cinématographique, par exemple dans le *Mammame* de R. Ruiz. D'autre part, cette approche engendre une adaptation qui n'a plus rien à voir avec la forme initiale, si ce n'est que dans son signifié, dans des films tels que *Nuit de Chine* de C. Mourieras, la *Danse de l'épervier* de R. Cahen.

Le second genre en est un de création totale. Ce film original est considéré comme tel, puisque la vision du créateur n'est *médiatisée* qu'une seule fois. La conception d'un tel film s'élabore à partir de sa matière signifiée et signifiante sans intermédiaire, en dehors de toute référence scénique, voire même vivante. Ici, «la danse contemporaine sort du contexte du spectacle vivant»<sup>8</sup>. Elle en sort même totalement, puisqu'elle ne peut se référer aux codes de la scène.

Malheureusement, la création n'atteint pas toujours ce degré d'autonomie, car la danse demeure souvent rattachée à sa codification scénique. «L'artiste ne doit pas oublier que chaque moyen implique un mode d'utilisation particulier et que c'est ce mode qui est à découvrir»<sup>9</sup>. Ce *mode*, dont nous parle Kandinsky, fait précisément référence ici à l'image filmique de danse. En effet, au lieu de chercher une *écriture* qui ferait du film une réelle configuration autonome de la danse, avec ses propres codes et sa propre logique, le système de référence *esthético-expressif* de la scène est sans cesse mis de l'avant.

## DANSE ET CINÉMA

### À la recherche d'un processus de création

Le corps puis le geste sont la source même de la danse. C'est à cette source que puisent encore aujourd'hui les

créateurs contemporains de la danse. Intarissable et insaisissable source que Françoise Dupuy, chorégraphe, définit comme

La place irremplaçable au cœur même du langage humain le plus pur, le plus direct — langage riche de toutes les richesses de l'être et de la vie... — mais, comme eux, subtil et ambigu — langage synthétique par excellence, heureusement, informalisable. — Le danseur est ce créateur de l'instant, qui porte en lui le monde entier — et son corps en est le résonateur privilégié.<sup>10</sup>

La danse, c'est donc ce langage servi par le danseur et son double. C'est aussi une énergie, élément déclencheur et véhicule du mouvement dansé, qui est à la fois musculaire et spirituelle. Un jeu équivoque, qui se situe à deux niveaux, le concret et l'abstrait.

La danse est une globalité, une continuité, une «dimension de l'infini»<sup>11</sup>, dont la complexité rend difficile la fragmentation. Corps réel et immédiateté de l'action versus absence corporelle et postériorisation de l'action créent ici un antagonisme qui ne saurait trouver de réelle solution qu'à travers une réflexion sur les possibilités de transposition ou d'adaptation des codes de la danse aux codes cinématographique (et vice-versa), voire la création de nouveaux codes *chorégraphico-filmiques*.

La danse scénique traduit des actions vraies dans un temps réel et un lieu unique, en analogie temporelle avec celle du spectateur. La présence réelle du corps du danseur et l'instantanéité de l'action apportent à chaque représentation une situation à la fois éphémère et irréproductible. L'ici et maintenant de la scène, à travers lequel le spectateur ressent directement la «sphère de conscience sensitive»<sup>12</sup> du danseur, confère à la danse «dal vivo» toute sa force. Le cinéma, à l'opposé, traduit la postériorisation de l'action dansée, dans une médiation complète de celle-ci. Le film, c'est l'absence réelle du corps dans une représentation imagière de celui-ci. C'est l'intangibilité de la chair du danseur, de son énergie musculaire et psychique, dans une temporalité construite de toutes pièces. Le film permet la multiplication des corps, des événements et des lieux. Ici, le réel est décomposable ou recomposable à volonté, manipulé, transmuté, vers une représentation.

On pourrait croire que la danse scénique et le cinéma sont incompatibles à cause de cette fameuse présence-absence du corps et de l'action réelle. Toutefois, l'image cinématographique se rapproche de l'action chorégraphique du fait qu'elle est aussi du mouvement, du temps, des situations sonores et optiques. Mais qu'est-ce que la notion de chorégraphie au cinéma?

La matière *physique et spirituelle* de la danse pré-suppose, dès le départ, l'idée d'un continuum. Le geste dansé, cette extension du corps, «crée un continuum de mouvement tel qu'il contient et prépare le geste suivant»<sup>13</sup>, et ce «parce que tous deux sont déjà contenus

dans le mouvement qui les précède et les suivra»<sup>14</sup>. À ce continuum, on ajoute l'énergie contenue dans le mouvement qui amène un effet amplificateur dans la succession de celui-ci à l'intérieur de chaque tableau scénique. «Le mouvement dansé suit une "going line", une ligne de fuite, et c'est ça le mouvement juste»<sup>15</sup>. C'est vers cette «going line» que le cinéma, dans son articulation rythmique, se dirige. C'est cette sensation d'infinie continuité et d'énergie évolutive que doit retrouver la danse filmique, à partir des propres possibilités du cinéma.

Comme pour la danse, cette notion de *continuum* que le cinéma doit atteindre relève beaucoup plus de l'intuition du créateur que de quelconques règles pré-établies. Il est toutefois possible de situer sur trois niveaux distincts et complémentaires la continuité *chorégraphico-filmique*.

Le premier niveau de continuité correspond au mouvement dans l'image, mouvement créé principalement par le corps et le geste du ou des danseurs. S'élabore ici une recherche quant à la composition de l'image afin de lui donner un rythme chorégraphique s'articulant autour de son caractère bi-dimensionnel.

Le second niveau de continuité est le mouvement de l'image, correspondant directement aux mouvements de la caméra, travelling, zoom, etc. Bien qu'il se rattache au médium filmique, le mouvement de la caméra n'en demeure pas moins un complément riche pour le corps et le geste dans l'élaboration chorégraphique. En effet, laisser errer la caméra sur le visage, laisser entrer ou sortir le corps dans l'image et suivre le geste sont des actes poétiques, des moments de chorégraphie pure. Toutefois, à l'intérieur de ces deux niveaux de mouvement, c'est le geste dansé qui s'impose et guide l'œil de la caméra.

En troisième lieu, il y a le mouvement successif des images, le montage, sur lequel s'appuie le rythme final du film. Ce dernier niveau rythmique permet d'organiser de façon différente la chorégraphie. De ce fait, tout un travail d'analogie et de référents gestuels doit s'effectuer lors de la mise en place successive des images déjà chorégraphiées en partie. Dès l'esquisse du premier mouvement de danse, le montage sera considéré. Fragmentation du réel, ce dernier permet donc à la danse d'acquiescer une autre configuration dans un rapport rythmique et temporel distinct de la scène.

L'articulation de ces trois sources de mouvement forme ainsi un réseau rythmique de chorégraphie beaucoup plus complexe que celui de la scène.

À cette prise de conscience temporelle, se joint celle de l'espace. Le caractère tridimensionnel de la scène versus la «bidimensionnalité» de l'image, l'espace scénique global versus le cadre de l'image, sont autant d'antagonismes spatiaux dont la danse, bon gré mal gré, devra s'accommoder, si elle désire épouser le cinéma.



Avec la multitude des mouvements du corps humain, de l'expression de la plus infime partie à celle du corps tout entier, le danseur construit, dans une continuelle mouvance, toute une série de formes qui *sculptent* l'espace. Cette façon qu'a la danse de sculpter l'espace, de le tailler, de le trancher, a quelque chose à voir avec la présence du corps du danseur et du *continuum* qu'il crée. Il y a aussi cette façon qu'a le danseur d'aller au-delà de lui-même dans le geste, de créer dans l'espace des gestes coulés qui tendent vers l'infini. Tous ces éléments font et sont l'espace même de la danse. Et «ce moulage de l'espace n'est pas une métaphore : le danseur secrète réellement un espace spécifique qu'il façonne selon ses mouvements»<sup>16</sup>.

Tout le problème est de savoir, de comprendre comment l'espace objectif du cadre cinématographique se laisse investir par l'espace subjectif et expressif du corps. Cet entendement qui, bien entendu, contient une forte part d'intuition, relève néanmoins de certaines données concrètes.

Cette manière de sculpter l'espace du cadre se fait d'abord par la danse, mais aussi à partir du mode de captation de celle-ci par la caméra. La composition spatiale du cadre, fixe ou en mouvement, dans son articulation avec l'espace gestuel du corps dansant, doit ramener cette *habitation* sculpturale de l'espace, et ce, au-delà même du corps. Ainsi, avec cette notion de caméra chorégraphiée, il y a, en plus du *corps à corps* de la danse, un *corps à caméra* spécifique au film de danse.

L'image cinématographique doit contenir non seulement l'espace du cadre et celui en dehors du cadre, mais aussi un lieu beaucoup plus caché, plus subtil : l'espace intérieur du corps. Ce champ, d'une amplitude infinie, est la matière expressive propre à la danse, et au danseur. «Sculpteurs, graveurs de dessous l'enveloppe de notre peau, nous traçons, signe après signe, le long de nos chemins de chair, l'écriture de nos fantasmes, de nos histoires, de notre histoire»<sup>17</sup>. Ces propos nés de la plume de la chorégraphe Karine Saporta démontrent bien toute l'intériorité contenue dans la danse. Cette intériorisation du personnage, nettement plus difficile à atteindre à l'écran, peut ici prendre une dimension profonde, à condition que la caméra se laisse guider par le danseur et le geste qui l'habite. En effet, le cinéma a tout avantage à profiter de cette expérience des sens que constitue la danse. Car elle devient, à l'intérieur du film de danse, un élément intensificateur et décodeur de toute l'énergie intérieure des personnages et de leurs affects.

Cette intensification entraînera avec elle une plus grande sensibilité du cinéma, en élargissant son propre champ d'expression et en lui conférant une plus grande finesse. En effet, certaines abstractions comme l'absence, l'ennui, le non-agir — des tensions extrêmes du corps — sont difficilement exprimables, si ce n'est par le discours, à l'intérieur du médium cinématographique. Ces états, la danse les traduit naturellement et peut

donc plus aisément les transmettre à l'iconographie cinématographique.

L'étape finale d'assemblage de chaque plan apportera à tous ces éléments leur réelle signification. Le montage, qui n'a pas vraiment de correspondance à la scène, répond «à une certaine façon de présenter l'événement perceptif, à un certain principe logique dans l'organisation d'un espace-temps proprement cinématographique»<sup>18</sup>. Étant de l'ordre du symbolique (association d'*image-idée*), le montage est le chapitre final de la *grammaire poétique* du film de danse. En ce sens, il complète la transformation globale de la danse en lui permettant de livrer ces données de manière beaucoup plus directe et rapide qu'à la scène,

En effet, par le jeu des entrecouplements et des superpositions des matières de l'expression, le cinéma permet la livraison «polyphonique» (au sens de Barthes) d'informations regroupées en divers ensembles. Un segment très court d'un film peut livrer une multitude d'informations sur un ou plusieurs personnages, sur l'espace dans lequel ils évoluent, sur leur milieu physique ou psychologique, et sur la temporalité dans laquelle se déroule l'action. Ces informations peuvent figurer simultanément dans un seul plan et se multiplier par la combinaison des plans entre eux. Le système filmique possède ainsi, comme on le sait, la propriété de placer le spectateur dans une situation où il doit absorber une masse importante d'information [sic] dans un laps de temps restreint, sans que celui-ci n'ait aucun contrôle sur le débit de la transmission de l'information.<sup>19</sup>

Cette livraison d'informations se fait à deux niveaux étroitement liés. Le premier contient une série de couches d'informations simultanées dans un seul plan, et le second est créé par la succession de ces couches à l'intérieur du montage. Comme la danse n'a pas la possibilité de fournir une telle condensation de données informatives, l'apport du montage devient donc pour elle un mode inhabituel. Dans la chorégraphie, l'émission successive des éléments du message suit un processus beaucoup plus lent, ce qui ne lui permet pas de porter la transmission d'informations à son paroxysme, comme le fait le cinéma.

Bien que l'on retrouve à la scène, dans un mode analogique à celui du cinéma, une série de couches simultanées dans un seul tableau, la danse procède beaucoup plus par imbrication graduelle et chronologique, à l'intérieur d'une globalité, à la fois spatiale et temporelle. Cette idée de globalité, associée à celle du *continuum*, amène à concevoir la danse scénique comme un tout, avec un ensemble de parties, tandis que le film s'articule d'avantage comme un ensemble de parties formant un tout.

Le cinéma amènera donc une certaine déconstruction de la danse. Sa production de signes et de sens, qui s'articulent dans une série d'événements successifs et superposés, relève d'une continuité elliptique, rendant



l'élaboration chorégraphique beaucoup plus abstraite. Le travail par tableau de la chorégraphie scénique sera remplacé au cinéma par le plan – en l'absence de la globalité de la scène. D'autre part, le spectateur n'aura plus, comme à la scène, le loisir de sélectionner les images et les actions à voir et ne participera donc plus au spectacle. Le créateur doit être conscient de cette importante mutation s'il veut user de toutes les possibilités que lui offre le cinéma.

Plusieurs conditions rendent possible la médiation de la danse. Cependant un problème, celui-là bien réel, persiste. Le cinéma a affaire ici à une matière vivante, matière habitée par le danseur. Sans la présence du corps dans une filiation scénique, le danseur fonctionne difficilement. Pour lui, le travail au cinéma correspond à une perte de référents, d'abord scénique, puis corpo-rel. Au fil des heures et des jours, le danseur prend conscience de toute une gamme de sensations, reliées à un degré particulier de tension et d'énergie. Il s'en laisse pénétrer entièrement, elles deviennent ainsi partie intégrante de lui-même. Cette relation, cette intimité que le danseur entretient avec son propre corps, est entièrement basée sur les codes scéniques qui sont pour lui vrais et palpables. L'immatérialité de l'image filmique ne peut lui apporter le support contextuel auquel il fait continuellement référence, et d'où il puise toute une part de son énergie.

Au cinéma, le danseur doit faire la transposition des codes référentiels suivants :

- espace scénique / espace du cadre;
- conscience et vision globale du corps / fragmentation du corps et sélection de ce qui sera donné à voir;
- continuité du spectacle / sectionnement du tournage;
- présence et énergie du spectateur / absence totale de celui-ci.

Une telle transposition rend ardu son travail d'interprète.

Comment le danseur peut-il suivre la «going line» dans le sectionnement du tournage? Comment peut-il conserver la force et l'énergie si essentielles à l'exécution juste et puissante de sa danse?

Toutes ces interrogations auxquelles il est bien difficile de répondre, le danseur et le chorégraphe s'y heurtent chaque fois qu'ils ont à rencontrer le film. Par exemple, une amorce de tournage d'une plus longue durée que celle effectuée dans un film non dansant semble être un palliatif non négligeable. D'autre part, des plans plus longs, enchaînés avec un minimum d'arrêts sont aussi à considérer. Si l'on ajoute à cela la perte d'identité du danseur, de son moi profond dans l'image cinématographique, on atteint ici le paroxysme de toutes les difficultés à surmonter. Le caractère narcissique de la danse s'explique du fait que le corps représente une substantialité lourde.

Au cinéma, toute cette entité se dilue, le danseur n'est plus seul, et qui plus est, n'est plus. Il fait partie d'un ensemble d'éléments, de lieux, d'objets, de situations

visuelles et sonores qui alimentent et constituent le film tout entier. Au-delà de la déception et des difficultés du danseur, on assiste à une diminution du charisme que produit le corps à la scène. C'est ici que le cinéma entre en jeu, en usant de ses propres forces esthétique et expressive, afin que la danse dans l'oeuvre finale n'en soit pas amoindrie. La composition des images, le rythme à l'intérieur et entre chacune d'elles, la lumière, les lieux, les objets, le son, tout contribue à redonner à la danse cinématographiée une figure digne de la danse scénique.

Cette ouverture vers de nouveaux horizons sous-tend une conception plus large de la danse. Celle-ci ne se limite plus au seul espace vivant du corps. La danse cinématographiée, c'est la danse sans le corps; elle ne saurait avoir d'autres coordonnées que celles mêmes de l'écran. Au cinéma, en effet, la danse peut, si elle le souhaite, se passer partiellement et même totalement du corps. Un mouvement de foule, des regards, l'agitation fluide de l'eau, la succession rythmée d'images fixes sont autant d'aspects chorégraphiques pour le cinéma. À la danse, le film apporte des possibilités uniques d'exploration physique et conceptuelle dans un champ quasi infini.

Cette mutation est bien loin d'avoir atteint une notoriété satisfaisante si l'on en juge les polémiques que celle-ci soulève encore. Ces débats relèvent de certaines revendications territoriales et idéologiques résultant d'une «projection sur le passé récent d'un mauvais discours sur l'art actuel»<sup>20</sup>. Cette *mutagenèse*, dont l'évolution suit celle de la danse contemporaine, n'est cependant pas étrangère à l'évolution du cinéma lui-même, de sa technique et de ses codes.

## LE CINÉMA DE DANSE...

*Naissance d'un langage...*

L'antonymie, qui met la danse scénique aux antipodes de la danse filmique, ne pose donc de réel problème que dans la mesure où chorégraphe et réalisateur gardent une conception traditionnelle de la danse reliée à la scène et à la présence «dal vivo» des personnages danseurs. Avec le film s'opère un décroisement de la danse. La chorégraphie se retrouve dans un *ailleurs* de la scène; une des préoccupations de la danse étant de dépasser l'espace physique du corps, le cinéma lui offre une multitude de possibilités. La *physisorption* devient ici la caractéristique spécifique du corps cinématographique. La danse peut ainsi investir de nouvelles représentations formelles présentant, en plus du corps, l'image-mouvement comme élément chorégraphique.

Pour certains chorégraphes, le cinéma est une autre façon de créer des images. «J'ai choisi la danse, nous dit Jean-Claude Gallotta, [parce qu'elle] satisfait mon désir de raconter une histoire sans avoir à la raconter vraiment. Le cinéma, qui n'a pas à respecter la linéarité du théâtre, réalise d'ailleurs ce rêve à la perfection»<sup>21</sup>. Le film de danse devient un *acte poétique*, où les jeux de

chairs, de corps et de mouvements du matériau humain apportent une «impression d'immaîtrisable variance»<sup>22</sup>. Cette sphère, dont le corps et le geste sont les résonateurs, permet l'expression de *non-dits*. «Ce qui importe à la poésie, c'est la déconstruction, la présence d'une force autre que la loi de la langue et de la communication dans le discours»<sup>23</sup>.

Le film de danse crée ce langage au-delà du langage, un langage autre que celui de la simple danse et du simple cinéma. Un langage *visuel du geste*, loin du discours, plus près du corps et de sa symbiose avec l'image. Une expression communicatrice d'états, de sensations, d'idées, à travers une infinité de signes et de symboles. Mais peut-être aussi l'expression du rien, du vide, de l'absurde, du vulgaire et de l'anarchie, comme expression pure de la non-construction.

12. J. Gil, «Le corps, l'image, l'espace», *op. cit.*, p. 77.
13. *Ibid.*, p. 71.
14. *Loc. cit.*
15. *Ibid.*, p. 72.
16. *Ibid.*, p. 73.
17. K. Saporta, «Sur et sous la peau», dans *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée*, p. 174.
18. C. Metz, «L'étude sémiologique du langage cinématographique: à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?», *Cinéma: théorie, lecture*, Numéro spécial de la *Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 139.
19. E. Pelletier, *op. cit.*, p. 41.
20. J. Gil, *op. cit.*, p. 75.
21. D. Frétard, *op. cit.*, p. 111.
22. C. Metz, *op. cit.*, p. 143.
23. R. Chamberland, J.-F. Lyotard, J.-P. Martinon et F. Laruelle, «Le désir», *Inter*, n° 44, été 1989, Québec, p. 10.

#### Références bibliographiques

- 
1. J. Gil, «Le corps, l'image, l'espace», *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Éditions Armand Colin, 1989, p. 74.
  2. A. Martin, «Cinéma et création: nouvelles images, nouvel imaginaire», *Encyclopédie universalis*, Symposium, Les Enjeux, Paris, 1988, p. 259.
  3. J. Blanc, «De la scène à l'image», *Théâtre public*, n° 70-71, juillet-octobre 1986, p. 101.
  4. *Loc. cit.*
  5. Ne sont pas inclus la captation de spectacle, la mémoire chorégraphique et le clip promotionnel, puisqu'ils n'entrent pas directement dans la problématique abordée ici. Ceux-ci forment des catégories à part, qui requièrent une étude spécifique.
  6. G. Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Paris, Minuit, 1983, chapitre 1.
  7. E. Pelletier, «Texte littéraire et adaptation cinématographique: la rencontre de deux systèmes», *Cinéma: théorie et discours, Dossier de la cinémathèque*, n° 12, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1984, p. 12.
  8. D. Frétard, «Jean-Claude Gallotta: la danse fait son cinéma», *Le Monde de la musique*, n° 132, avril 1990, p. 110.
  9. W. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, p. 99.
  10. F. Dupuy, «La danse», dans *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée*, p. 17.
  11. J. Gil, «Le corps abstrait», dans *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée*, p. 101.
  12. J. Gil, «Le corps, l'image, l'espace», *op. cit.*, p. 77.
  13. *Ibid.*, p. 71.
  14. *Loc. cit.*
  15. *Ibid.*, p. 72.
  16. *Ibid.*, p. 73.
  17. K. Saporta, «Sur et sous la peau», dans *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée*, p. 174.
  18. C. Metz, «L'étude sémiologique du langage cinématographique: à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?», *Cinéma: théorie, lecture*, Numéro spécial de la *Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 139.
  19. E. Pelletier, *op. cit.*, p. 41.
  20. J. Gil, *op. cit.*, p. 75.
  21. D. Frétard, *op. cit.*, p. 111.
  22. C. Metz, *op. cit.*, p. 143.
  23. R. Chamberland, J.-F. Lyotard, J.-P. Martinon et F. Laruelle, «Le désir», *Inter*, n° 44, été 1989, Québec, p. 10.
- Art Press* [1987]: «Les années danse», Paris, n° 8 (spécial hors série).
- BERNARD, M. [1976]: *L'Expressivité du corps, recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, La recherche en danse/Éditions Chiron.
- Cahiers de théâtre Jeu* [1987]: «Théâtre et technologies, la scène peuplée d'écran», Montréal, n° 44.
- Danse, cinéma et télévision* [1989]: Actes des colloques des journées européennes de la danse et de l'image, Chateaufallon/Toulon, Théâtre national de la danse et de l'image.
- EPSTEIN, J. [1975]: *Écrits sur le cinéma*, t. 2, Paris, Cinémaclub, Éditions Seghers.
- FARGIER, J.P. [1985]: «Danser maintenant», *Vu*, n° 48, Paris, janvier.
- HEGEL, G.W.F. [1979]: *Esthétique, premier volume*, Paris, Champs Flammarion.
- L'Avant-scène ballet-danse* [1980]: «La post-modern dance», Paris, avril-juillet.
- LEGENDRE, P. [1978]: *La Passion d'être un autre, étude pour la danse*, Paris, Édition du Seuil.
- MERLEAU-PONTY, M. [1945]: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Tel/Gallimard.
- NOGUEZ, D. [1979]: *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Édition du centre Georges Pompidou.
- Théâtre/public* [1984]: «La danse aujourd'hui», Paris, juillet-octobre.
- THOMADAKI, K. [1979]: «Situations/sociétés/signes, théâtre et vidéo: une approche critique», *Cahiers de théâtre Jeu*, Montréal, printemps.
- VALENTINI, V. [1987]: *Teatro in Immagine, eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni Editore.

# SÉMIOLOGIE VISUELLE ET SÉMIOLOGIE DU CINÉMA

---

FERNANDE SAINT-MARTIN

Comme toute autre forme de représentation visuelle, le cinéma doit s'interroger sur la distinction entre une structure digitale de l'image qui véhicule un univers de sens pré-déterminé par le langage verbal et d'autres structures, analogiques et spatiales, dont le sémantisme émerge de l'organisation des variables visuelles elles-mêmes. Sous prétexte de se démarquer de la peinture ou de la photographie, le refus de l'analyse filmique de faire appel à la sémiologie visuelle aboutit à une négation de l'aspect visuel de son objet d'études.

Like any other form of visual representation, film has to distinguish between a digital form of organization illustrating a meaning pre-determined by verbal language and more analogic and spatial structures whose meaning emerges from the interaction between the visual variables themselves. The refusal of film studies to use visual semiotics, on the pretense that it must differentiate itself from painting and photography, leads to a complete negation of the visual aspect of its object of study.

On pourrait s'étonner de la lenteur qu'a mise la sémiologie visuelle à se constituer, si l'on songe que dès le début du siècle, le fondateur de la linguistique moderne, Ferdinand de Saussure, formulait déjà le projet de mettre en rapport les divers systèmes de signes utilisés dans la communication humaine, en vue de former une sémiologie générale qui saurait tenir compte de la spécificité de chacun.

La proposition qui est faite aujourd'hui de confronter le langage cinématographique à celui des autres arts témoignerait d'une certaine maturité de cette démarche sémiologique, à laquelle contribuent, *volens nolens*, d'innombrables chercheur(e)s en sciences humaines. Tous et toutes ne revendiquent pas nécessairement, tant s'en faut, le titre de «sémioticiens». Ce sont des linguistes, des philosophes, des psychologues, des chercheur(e)s en Intelligence artificielle, des théoricien(ne)s ou historien(ne)s d'art.

On comprend bien qu'au départ, chacun des systèmes de signes et les disciplines qu'ils produisent revendiquent une stricte spécificité et une autonomie. Mais l'ampleur des recherches accumulées depuis vingt ou trente ans, dans tous les secteurs de l'inter-sémiotique, autorise aujourd'hui à confronter leurs hypothèses et méthodologies respectives, aussi bien pour souligner les différences que pour reconnaître les points communs.

Si l'on se restreint à la sémiologie visuelle, il est significatif que se soit tenu à l'automne 1990, à Bilbao, en Espagne, un *Colloque sur Le Visible*, qui réunissait des centaines de chercheurs en arts visuels, en architecture, en cinéma et en publicité. Cette réunion de chercheur(e)s a été suivie, un mois plus tard, à Blois, en France, de la fondation de la première *Association internationale de sémiologie de l'image visuelle*. Cette Association regroupe des chercheur(e)s d'une vingtaine de pays qui s'intéressent aussi bien aux oeuvres d'art et aux représentations visuelles de tous types qu'aux développements de l'Intelligence artificielle ou aux corrélations entre le langage visuel et les systèmes experts. C'est dire que même si l'on réduit sa réflexion au seul langage visuel, ce champ sémiologique semble lui-même être la proie d'une effrayante hétérogénéité de médiums, de disciplines, de fonctions symboliques diverses, qui exigent d'être éclairés.

Une première distinction a été établie par certains développements de la sémiologie du langage visuel (Saint-Martin, 1989) entre diverses catégories d'images visuelles qu'Umberto Eco, dans *A Theory of Semiotics* (1976), avait regroupées un peu hâtivement au sein d'une hypothétique notion de «communication visuelle». Il serait utopique, en effet, de tenter de découvrir une même syntaxe sous-jacente à l'organisation de langages qui manifestement restent tout à fait différents. Il existe, d'une part, les «langages visibles», qui sont certes

perçus par les yeux — comme l'écriture ou l'imprimé, le morse, les signaux routiers, souvent la gestualité ou le mime, le théâtre et le cinéma — mais dont le sens est le plus souvent pré-déterminé par le langage verbal. À ce titre, ils produisent avant tout des «objets lisibles», selon l'expression de l'historien d'art Georges Didi-Huberman (1990a), non du discours visuel en tant que tel.

Mais il existe, d'autre part, un autre groupe de signes, constituant le «langage visuel» proprement dit, dont la syntaxe et la sémantique diffèrent de celles du langage verbal, car elles découlent directement d'un agencement particulier des variables visuelles (Saint-Martin, 1989).

Et même lorsque l'intention d'un locuteur est seulement d'illustrer, dans un langage visuel, un sens véhiculé par des messages verbaux préalablement élaborés — un cas fréquent au cinéma —, il n'est pas évident que cette «traduction» se produise sans bavures et que des effets de sens, propres au nouveau médium, ne viennent pas altérer le message reçu. C'est l'effet problématique que la sémiologie visuelle a pu découvrir dans l'analyse d'une image visuelle qui était censée illustrer et appuyer le message verbal d'une affiche publicitaire, mais qui, en fait, le contredisait (Saint-Martin, 1991). Ce constat, qui va à l'encontre des théories sémiotiques qui ont été systématisées en France par Greimas (1966), pose toute la question d'une autonomie de la sémiologie visuelle en regard de celles d'autres types de médiums.

Chaque système de signes, visuel, sonore, verbal, gestuel, etc., fait appel pour se constituer au «plan de l'expression», selon la formulation de Hjelmslev, à des éléments matériels extrêmement différents les uns des autres. Leur agencement peut difficilement être conçu comme étant apte à «représenter» les mêmes expériences du réel. Aussi bien leur syntaxe que leur fondement sémantique différeront selon qu'il s'agit de langages conventionnels, comme le langage verbal ou les signes routiers, ou selon qu'ils sont «motivés» par une relation iconique, prise au sens large, toujours liée au perceptuel. Non seulement, par définition, ces divers langages ne peuvent concrètement être substitués les uns aux autres, mais ils ne peuvent avoir la même référence, chacun étant lié à des zones sensibles, émotives et conceptuelles diverses dans l'expérience du monde des individus.

Quel que soit, en effet, le crédit idolâtre qui lui est voué dans nos sociétés, le langage verbal, linéaire, digital et discontinu, ne peut prétendre être apte à représenter les mêmes champs de l'expérience que ceux visés par des langages continus, analogiques et spatiaux, tels les langages mathématiques, le langage musical ou le langage visuel, auquel appartient, pour une part, le cinéma.

Les divergences sémantiques du langage visuel et du langage verbal ont été démontrées d'ailleurs expérimentalement par les récentes études sur l'utilisation de l'audiovisuel comme aide pédagogique dans l'enseignement des langues secondes. D'une part, les images

visuelles ne peuvent véhiculer ou permettre à des étudiants ou à des professeurs expérimentés, de déduire le sens spécifique de mots ou de phrases particulières qu'on a tenté d'illustrer. D'autre part, et inversement, des mots, même des mots concrets (comme oiseau, train, avion) «ne peuvent pas être transmis sans ambiguïté par des images» et «des phrases extraites de dialogues n'ont pas plus de succès», si on veut les représenter sous forme visuelle (Hammerly, 1988-89 : 23).

L'identification souvent effectuée d'une image visuelle à certains mots, qui en fourniraient ainsi supposément le sens, est le plus souvent le fruit d'une opération restrictive, qui tend à réduire la polysémie sensorielle de l'image à une pseudo-monosémie conceptuelle qui serait typique du langage verbal. Plus utopique encore apparaît la proposition qui était faite par M. Martin — et qui trouve encore créance — à l'effet que parce qu'elle est réaliste, l'image filmique serait «une représentation univoque» (1971 : 23). C'est oublier que le réel lui-même est l'occasion de toutes les polysémies, comme le démontre la variété des conceptions philosophiques et scientifiques. C'est aussi négliger le fait que le sens d'une «représentation» est toujours lié à sa structure d'énoncé, aux buts illocutoires, au contexte socio-culturel, etc.

Rien d'ailleurs n'est plus symptomatique de cette polysémie que la reconnaissance par Barthes des fonctions d'ancrage et de relais qu'il assignait au texte verbal en regard de la photographie documentaire, journalistique ou publicitaire. Il ne s'ensuit pas cependant, comme il l'a proposé, qu'il n'y a «de sens que nommé et que le monde des signifiés n'est autre que celui du langage» (1964 : 81). La sémiologie commence seulement à émerger de ce «faux départ» logocentrique, selon l'expression du sémioticien suédois, Göran Sonesson, dans le bilan qu'il a établi de plus de trente ans de sémiotique parisienne (1989).

Il importe donc que la sémiologie du cinéma opère aussi une nette distinction entre les divers codes linguistiques qu'elle a aisément reconnus aux différents niveaux de son objet d'analyse, et surtout qu'elle les étudie avec des outils théoriques différents. Elle doit concevoir que chacun de ces codes linguistiques (verbal, visuel, sonore, gestuel) entraîne un effet sémantique particulier, souvent opposé aux autres ou qui les complète de façon tout à fait inattendue.

Les modèles actuels d'analyse du langage visuel reconnaissent, en particulier, une opposition sémantique entre les réseaux formés par les éléments verbaux et iconiques et les réseaux spatiaux, rythmiques et factuels, liés à des référents perceptuels et émotifs différents. Mais, de façon plus immédiate encore, il serait approprié qu'un resserrement s'établisse entre les diverses sémiotiques proprement visuelles pour éclairer les particularités du langage visuel lui-même, quel que soit le support bi- ou tridimensionnel, fixe ou en mouvement, qui le véhicule.



Déjà de nombreux cinéastes, à la suite des artistes visuels, ont voulu fonder les pouvoirs de représentation des images filmiques sur cette spécificité visuelle. Comme le soulignait Marie-Claire Ropars, Eisenstein «cherche dans des formes non alphabétiques un modèle linguistique qui ne soit pas subordonné à la langue parlée» (1981 : 35). Ces formes «non alphabétiques», comme les effets de juxtaposition / contraste produits par la tonalité ou le montage cinématographique, relèvent de la syntaxe générale de ce langage visuel qui s'est développé au cours de plusieurs millénaires de représentation visuelle, dans les sociétés humaines les plus diverses.

L'importance historique de la réflexion d'Arnheim, dans *Film as Art* (1957), tient en grande partie du répertoire magistral de formes d'organisations filmiques qu'il a dressé en s'inspirant de son expérience des oeuvres d'art visuelles. Parce qu'il n'en a pas fait état nommément, il a peut-être fallu, sauf erreur, attendre les travaux de Jan C. Peters, dans les années 50, avant qu'on fasse appel explicitement aux informations que pouvait offrir même l'histoire de l'art la plus traditionnelle à l'analyse des procédés de représentation filmique.

Le langage filmique n'a pas inventé, en effet, les notions d'espace, de style, de point de vue et de perspective, de scène et d'intervalle, de cadre, découpage et effet de distance, de gros plan et de plan intermédiaire ou lointain, de rappel ou insertion temporels, d'action ou de regard hors champ, d'éclairage ou de contraste tonal, etc. Sous des appellations plus ou moins variées, ces termes renvoient, non pas encore à la sémiologie, mais aux lieux communs de l'histoire de l'art, de Wölfflin à Panofsky.

On pourrait même remarquer que, contrairement à une opinion commune, le langage cinématographique usuel — que M. Martin qualifiait justement de «maladie infantile du cinéma» (1971-72 : 18) — ne présente guère, en dépit de la présence du mouvement, une aussi grande complexité syntaxique que le langage pictural où se produisent, par exemple, dans le même champ, des contrastes simultanés de structures spatiales et perspectivistes différentes. Sauf dans ce cinéma qu'on qualifie d'expérimental mais qui prétend seulement utiliser les ressources du langage visuel, on voit rarement au cinéma l'intégration de deux ou trois images simultanées qui seraient vues par différents «oeils» de caméra, comme on l'observe, par exemple, dans les tableaux d'un Pellan.

Bien peu de films opposent des perspectives multiples dans le même champ fixe, des points de vue quasi irrécconciliables, où se concrétise ce mystérieux mouvement kinesthésique impliqué dans la vue simultanée de points de vue opposés sur l'espace. Ou selon les termes de Panofsky sur Van Eyck :

L'oeil de Jan van Eyck opère en même temps, comme un microscope et un télescope... de sorte que le

spectateur est obligé d'osciller entre une position raisonnablement distante du tableau à plusieurs positions très rapprochées. (1953 : 182)

En général, les films offrent dans un certain ordre séquentiel des transformations et disruptions qui relèvent de la même logique d'organisation spatiale que décrivent les opérateurs syntaxiques de la sémiologie visuelle. Qu'il s'agisse des opérateurs qui produisent des espaces topologiques (comment comprendre autrement les longs bruissements ou agitations des fougères et palmiers dans le *Que viva Mexico* de Eisenstein !), ou des opérateurs gestaltiens qui fondent les disjonctions spatiales, ou encore les multiples systèmes de perspectives qui positionnent l'énonciateur dans la structure de son champ symbolique. En particulier, les lois de la bonne forme révélées par la théorie de la Gestalt, aussi contraignantes pour le spectateur qu'elles peuvent être sources de désintérêt, expliquent pourquoi aucune image filmique ne peut prétendre imposer au spectateur, à la spectatrice, les régions de l'image où son regard «doit» se poser (Saint-Martin, 1990).

Il semble que les difficultés de la sémiotique filmique à se constituer depuis les travaux de Christian Metz résultent des mêmes obstacles que Sonesson a reconnus dans une sémiotique visuelle plus générale. À savoir la survalorisation du langage verbal comme fondement du sens et le refus d'aborder la particularité même du langage visuel, qui est d'être totalement dépendant, pour la constitution du texte, des processus de la perception visuelle.

Loin d'approfondir les intuitions de certains pionniers, comme Arnheim (1957) ou Munsterberg (1970), sur le contexte perceptuel de la réception filmique, on ne les mentionne comme évidence que pour les oublier aussitôt. Ainsi D. Bordwell reconnaît la place primordiale des percepts dans le fait audiovisuel et la nécessité d'élaborer une théorie «constructiviste» de la perception spatiale, définie comme un processus actif (1985 : 30), mais c'est pour se plonger aussitôt dans les méandres de la diégèse verbale. Ses hypothèses perceptuelles identifient l'acte typique de perception comme «l'identification d'un monde tridimensionnel sur la base d'indices» (1985 : 31), où l'iconique ne peut s'interpréter que dans un espace euclidien. Pour sa part, E. Branigan définit sommairement perspectives et espaces multiples comme si la peinture n'avait jamais existé comme sources de spatialisations diverses (1984 : 61-66 et 117).

Le plus ironique est que le commentaire filmique retranscrit comme de simples métaphores les concepts que l'exégèse littéraire a «empruntés» au langage visuel où pourtant ils ont un sens littéral. Comme on l'a déjà souligné, alors que «le terme de focalisation est utilisé en littérature de façon métaphorique, il est au cinéma une réalité» (Hadj-Moussa, Lefebvre, 1990 : 149). Les points de vue et perspectives par lesquels le locuteur s'insère dans le texte visuel renvoient à des espaces concrets qui



doivent être reconnus comme structures syntaxiques et sémantiques par les processus perceptuels.

Cette occultation de la perception, commune certes à plusieurs théories de l'art, sémiotiques visuelles ou filmiques, s'enracine dans de puissants présupposés, de nature métaphysique, qui sont rarement l'objet de discussion dans les ouvrages savants. Il peut être plus facile de les mettre à nu dans les discours spontanés qui entourent la réception des oeuvres visuelles ou du cinéma, que dans les fastidieuses analyses de films, où les conclusions perceptuelles sont affirmées sans justification de leur processus de formation. Les experts font preuve de la même conception «naïve», qui voudrait que les percepts construits par de multiples individus devant l'image soient identiques. Ils tombent aussi sous le coup de cette méconnaissance perceptuelle qui fait survaloriser la «figure» aux dépens du «fond» dans la production du sens, que soulignait récemment G. Didi-Huberman dans l'analyse de quelques tableaux de Fra Angelico (1990b).

Considérons, par exemple, le dernier ouvrage de Heinz Weinmann, (qui n'est ni historien d'art, ni sémiologue), intitulé *Cinéma de l'imaginaire québécois* (l'Hexagone, 1990). Dans son avant-propos, l'auteur met en opposition les images vues, en groupe, au cinéma, et les images «privées» que reçoivent les lecteurs de textes littéraires : «Car, en effet, le public de cinéma, contrairement aux lecteurs privés de littérature, voit les mêmes images» (1990 : 12; le terme «même» est souligné). En quoi consiste donc la différence entre les images littéraires et visuelles?

Telles qu'elles sont articulées verbalement et imprimées sur une page, les «images» littéraires sont certes toujours «identiques» pour tout lecteur/lectrice au plan de la matérialité des mots, qu'elles soient lues en privé ou en public. Par contre, on peut croire que les «images mentales» que s'en fabriquent ces lecteurs/lectrices, à même leur mémoire et leur expérience affectives et conceptuelles, seront vraisemblablement différentes de l'un à l'autre. De la même façon, les «mêmes» images visuelles, présentées à l'écran, pourraient difficilement produire les mêmes images mentales chez tous les spectateurs/spectatrices. Par quels procédés d'ailleurs arriverait-on à connaître en quoi consistent les «images de réception», c'est-à-dire quels sont les percepts effectivement construits par les spectateurs/spectatrices d'un film?

Il demeure que le mode sensible, concret et organisé, sous lequel se présentent les images visuelles est l'unique élément directement accessible à l'analyse filmique, et non pas les images visuelles mentales qu'elles produisent chez l'un ou l'autre. L'analyse sémiotique se propose, de fait, d'analyser ces images matérielles, afin de tirer de leur structure d'organisation un texte «objectif», susceptible de rejoindre ceux qui, à tour de rôle, s'assoieront dans la salle obscure. Mais rien n'assure que ces spectateurs/spectatrices perçoivent ce texte «objectif» tel quel, d'où se renforce l'inévitable polysémie de tout discours.

Rien n'assure que, dans la perception spontanée, toutes les images d'un film sont perçues par tous les spectateurs, de la même façon, et intuitionnées dans les mêmes interrelations. Les théories de la perception, depuis la théorie de la Gestalt jusqu'à Piaget, sont unanimes à définir la perception comme une activité dirigée et égocentrique, qui se déroule de façon assez aléatoire, sous l'étroite direction et dépendance des besoins, intérêts et équilibres émotifs propres à chaque individu. Le spectateur ne peut être conçu ni comme le sujet logique cartésien, ni comme un robot enregistreur ou une plaque photographique sur laquelle s'imprimerait uniformément le message visuel. On ne peut faire équivaloir ce qui est donné à voir et à entendre (pour peu qu'on puisse le définir) avec ce qui est vu et entendu effectivement. Encore moins ce qu'on perçoit soi-même avec ce que l'autre perçoit.

Manifestement, pour chacun : «certaines informations audiovisuelles sont privilégiées au détriment d'autres informations moins pertinentes» (Hadj-Moussa, Lefebvre, 1990 : 151), non pas en vue d'une utopique construction «correcte» du sens, mais avant tout pour répondre et satisfaire aux besoins cognitifs générés par la situation/position existentielle de chaque spectateur/spectatrice.

Et parmi ces informations audiovisuelles, faut-il croire qu'au cinéma seul «l'audio» apporte des informations «pertinentes», et non le «visuel»? C'est ce que proposent finalement nombre d'exégètes du cinéma qui ne commentent le visuel que dans sa fonction d'appui ou de commentaire à la diégèse. Ce serait sans doute la position adoptée par Weinmann puisque, en évoquant un roman filmé, les *Portes tournantes*, il note qu'un des personnages a choisi «l'art muet, aphasique par excellence : la peinture» (1990: 135). Si les images picturales sont «aphasiques» et «ne parlent pas», d'où viendraient que les images cinématographiques, elles, ne seraient pas «muettes»?

Les images visuelles ne sont-elles parlantes, comme le voulait Barthes, que parce qu'elles sont insérées et ancrées dans une narration verbale? Il semblerait que oui, car à l'exemple de Bordwell, la réflexion de Weinmann se voudra une paraphrase des scénarios écrits, ou des rapports d'un scénario avec le roman dont il a été tiré, en vue de mettre toutes ces situations, exprimables en mots, en rapport avec la notion freudienne du «roman familial». Le sens est déjà donné tout entier dans un texte préalablement écrit, lui-même lié à un méta-discours verbal. Le sens n'a pas besoin d'images théâtrales ou filmées pour se produire, et si celles-ci sont ajoutées aux mots, elles sont purement redondantes.

Des malins diraient, bien sûr, que le sens proposé par ce commentaire psychanalytique sur «l'imaginaire québécois» n'est vraisemblablement pas le même que celui qu'en ont tiré les foules, populaires ou élitistes, qui ont vu pourtant les «mêmes images» que l'analyste. Mais cela ne tient pas seulement au fait que ce méta-langage

verbal se situe à un certain niveau d'abstraction, mais aussi de ce que chaque spectateur, comme en conviendrait tout familier de la psychanalyse, ne construit sa perception qu'en vue de répondre à ses besoins actuels propres. S'il existe de multiples façons de «voir» une image en particulier, et d'infinies façons de regrouper les milliers d'images d'un film pour en faire surgir du sens, la sémiologie visuelle tente, pour sa part, d'élaborer des stratégies perceptuelles qui tiennent en échec les idiosyncrasies perceptuelles habituelles.

Jamais, faut-il le souligner, pas plus que ses collègues, Weinman ne tente de décrire la structure proprement visuelle d'une seule image pour fonder l'interprétation qu'il en donne. Ne sont retenus et brièvement désignés que les segments qui illustrent la narration verbale préalable. Pourtant, l'auteur souligne que le public québécois qui a vu, «sans discontinuer pendant trente ans», 4000 représentations «théâtrales» de *La Petite Aurore, l'enfant martyr*, et qui connaît donc cette histoire par coeur, n'est nullement blasé comme le voudraient les lois de la Gestalt. Il écrit : «Effectivement, il voit (ce drame) pour la première fois : avec les yeux de la caméra» (1990 : 28).

Qu'est-ce à dire? Les yeux de la caméra voient-ils différemment que ceux d'un spectateur de théâtre? Mais si la caméra voit et donne à voir d'une façon qui lui est propre, est-ce tout à fait indifférent ou est-ce que cela peut influencer sur le sens? L'auteur notera dans sa conclusion que : «Ce qui change de la pièce à la vision filmique, c'est le point de vue, la perspective» (259), ces deux derniers mots soulignés par l'italique. Ces notions ne sont que brièvement explicitées : «Contrairement au théâtre, le médium cinéma, grâce à son jeu de caméras [...] rapproche le spectateur physiquement et affectivement d'Aurore et de Ti-Coq [...]» (259).

En d'autres mots, le «sens» des histoires ne serait pas modifié, mais seulement «coloré» affectivement par le traitement cinématographique. L'expression de «rapprochement physique» est un peu curieuse, car dans les petites salles de théâtre de la province, les spectateurs étaient sans doute beaucoup plus proches de la scène et des comédiens que ceux, par exemple, qui ont vu le film, assis au milieu ou à l'arrière de l'ancienne grande salle du Saint-Denis à Montréal. Il s'agirait plutôt de l'effet envahissant du «gros plan» — dont on reconnaît partout l'efficacité particulière, mais sans s'interroger sur la perspective qu'il met en place — produit par «l'oeil de la caméra», qui donne l'illusion que l'image est «plus proche», alors qu'elle est souvent plus éloignée dans la distance physique établie pour l'écran.

S'il s'agit là d'un «effet de réel», de quel réel s'agit-il? A-t-il une valeur sémantique différente des autres modes de représentation verbale ou visuelle? Cette notion de réel peu clarifiée depuis les travaux de Bazin (1975), et qui a fort embarrassé la sémiotique photographique, exigerait pour être significative la mise au point d'une

véritable «sémiotique du monde naturel», invoquée déjà par Greimas, mais qui n'a jamais été explicitée.

La théorie du «réalisme» tirerait profit, par exemple, des recherches en histoire de l'art qui rendent compte de l'utilisation intensive de la «camera obscura» au 17<sup>e</sup> siècle et de ses effets sur la théorie de l'art comme représentation du monde. Svetlana Alpers (1983) a exposé comment ce processus de reproduction de la réalité visible a fait naître dans les Pays-Bas la conviction qu'une représentation «véridique» du monde était possible, sans intervention du point de vue relativiste ou déformant d'un être humain. Mais cette représentation véritablement objective est en contradiction totale avec la perspective convergente que la photographie et le film contemporains ont hérité de la Renaissance italienne et que certains tiennent encore pour «scientifique». Pourtant, comment ignorer encore que photographie et film offrent non pas un reflet du réel, mais une construction imagique «trafiquée» par la technologie de la caméra, en vue de produire une «illusion de vraisemblance» liée à bien d'autres illusions sur l'apparence des choses.

Cette problématique ne peut manquer de susciter la question du cinéma comme art. Y a-t-il une différence entre les pulsions scientifiques des Hollandais qui souhaitent connaître et reproduire le monde «tel qu'il est» et le fait de puiser au répertoire des divers types de pseudo-représentations «naturelles» offertes dans des sociétés et des siècles différents? Ou ne faudrait-il pas opposer à ces deux démarches les pulsions artistiques qui s'intéressent plutôt au monde tel qu'il est vu et interprété par la subjectivité humaine?

De façon peut-être un peu utopique, la sémiologie visuelle s'est donnée pour tâche d'être à la fois éminemment objective et subjective. Si elle s'est d'abord construite par l'analyse des peintures, sculptures, photographies, etc. qui offrent des images dites «fixes», mais où se bousculent sans fin des phénomènes kinesthésiques simultanés, elle a besoin de modèles théoriques, visuels et spatiaux, qui rendent compte de la réception / perception des *tempo*s ou rythmes de successions d'images irréversibles, comme en produit le cinéma. Mais ce «mouvement» ne peut être détaché des unités d'image qui le fondent inéluctablement. Les plans-séquences offrent une rythmique entre structures spatiales qui leur est propre et que la sémiologie visuelle est à même d'identifier et de décrire.

La sémiologie pose que ces différences syntaxiques spatiales sont porteuses, en elles-mêmes, d'effets de sens qui ont peu ou prou à voir avec la trame narrative qui leur est jointe. C'est ce qu'a conclu un exégète du cinéma, mais sans y apporter de développements :

Un film est avant tout définition d'un espace [...] L'esthétique la plus rigoureuse serait donc une théorie générale des formes spatiales, un discours sur le lieu. Cette esthétique existe, c'est la topologie. (Agel, 1978 : 9)

Ne pas considérer ces effets de sens, proprement perceptuels, revient à priver le cinéma de ses plus puissants moyens d'action et de communication avec les êtres humains. Entre beaucoup d'autres choses, le cinéma est aussi un langage visuel, qu'il sera peut-être donné au 21<sup>e</sup> siècle de pouvoir décoder pleinement.

### Références bibliographiques

- AGEL, H. [1978] : *L'Espace cinématographique*, Paris, Delarge.
- ALPERS, S. [1983] : *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth century*, Chicago, University of Chicago Press.
- ARNHEIM, R. [1957] : *Film as Art*, Berkeley, University of California Press.
- BARTHES, R. [1964] : «Éléments de sémiologie», *Communications*, no 4.
- BAZIN, A. [1975] : *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf.
- BORDWELL, D. [1985] : *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press.
- BRANIGAN, E. [1984] : *Point of view in the Cinema*, Berlin, Mouton.
- HAMMERLY, H. [1988-89] : in *Essays in Applied Visual Semiotics*, J.W. Brown & A. Mollica (eds), Toronto Semiotic Circle, Victoria College, University of Toronto.
- DIDI-HUBERMAN, G. [1990a] : *Devant l'image*, Paris, Minuit;
- [1990b] : *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion.
- ECO, U. [1976] : *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- GREIMAS, A.J., [1966] : *Sémantique structurale*, Paris, Hatte.
- MARTIN, M. [1971-72] : *Le Langage cinématographique*, Paris, Klincksieck.
- HADJ-MOUSSA, R. et M. LEFEBVRE [1990] : «Les savoirs du film : quelques propositions», *Protée*, vol. 18, no 2, printemps.
- MUNSTERBERG, H. [1970] : *The Photoplay : a psychological study*, New York, Dover.
- PANOFSKY, E. [1953] : *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Harvard University Press.
- PETERS, J.C. [1954] : *Pictorial Signs and the Language of Film*, Amsterdam, Rodopi.
- ROPARS, M.C. [1981] : *Le Texte divisé*, Paris, P.U.F.
- SAINT-MARTIN, F. [1987] : *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec;
- [1989] : «From Visible to Visual Language : Artificial Intelligence and Visual Semiology», *Semiotica*, vol. 77, n° 1-3, p. 303-316;
- [1990] : *La Théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec;
- [1991] : «A Case of Intersemiotics : the Reception of a Visual Advertisement», *Semiotica*, (à paraître).
- SONESSON, G. [1989] : *Pictorial Concepts, Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visible World*, Lund University Press.
- WEINMANN, H. [1990] : *Cinéma de l'imaginaire québécois*, Montréal, l'Hexagone.
- WÖLFFLIN, H. [1952] : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon.











**Ils avancent au loin  
Des goélands  
Quelque part vers le large  
Peut-être une île**



## LES COLLABORATEURS...

### DUDLEY ANDREW

Dudley Andrew est professeur en cinéma, en communications et en littérature comparée à l'Université d'Iowa. Il est l'auteur de *The Major Film Theories* (Oxford), *André Bazin* (Oxford), *Kenji Mizoguchi* (G.K. Hall), *Concepts in Film Theory* (Oxford) et *Film in the Aura of Art* (Princeton).

### MARIE-FRANÇOISE GRANGE

Maître de conférences *Cinéma et Audiovisuel* du département d'Arts plastiques de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne. Après une formation en arts plastiques, en lettres, en cinéma, Marie-Françoise Grange a soutenu une thèse sur *l'Hypothèse du Tableau volé* de R. Ruiz au département d'études et de recherches cinématographiques de Paris III. Elle a enseigné à l'Université du Québec à Chicoutimi et à l'Université de Paris III. Elle a notamment travaillé sur Duras, Ruiz, Carax, Resnais et s'intéresse tout particulièrement aux formes de la déconstruction au cinéma.

### FRANÇOIS JOST

François Jost est maître de conférences à l'Université de Sorbonne Nouvelle - Paris III, où il est actuellement administrateur du Département de Communication. D'abord spécialiste du nouveau roman et de la sémiologie du cinéma, il dirige le numéro spécial Robbe-Grillet de la revue *Oblique* (1978), puis il publie *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie* (en collaboration avec D. Chateau, UGE, 10/18, 1979, repris en 1983 par les Éditions de Minuit), et réalise cinq films vidéo sur le même auteur (ministère des Affaires étrangères, 1982). Depuis dix ans, ses recherches sont essentiellement consacrées à la narratologie. Outre de nombreux articles dans des revues internationales (*Critique, Poétique, Communications, Iris, Protée, Degrés*, etc.) et la participation à une dizaine d'ouvrages collectifs, il a publié *L'Oeil-caméra. Entre film et roman* (1987, Presses universitaires de Lyon), *Le Récit cinématographique* (en collaboration avec A. Gaudreault, Nathan, 1990) et il vient de diriger le numéro de *Protée, Narratologies : états des lieux*. Il est au comité de rédaction de la revue québécoise *Cinémas*. Il est aussi réalisateur de courts métrages, scénariste, et auteur d'un roman, *Les Thermes de Stabies* (1990, MK Littérature).

### ALAIN LACASSE

Alain Lacasse poursuit présentement des études de doctorat à l'Université Laval. Ses recherches portent sur les rapports entre la lanterne magique et le cinéma. Depuis 1984, il est associé au Groupe de recherche et d'analyse filmographiques (GRAF) de l'Université Laval, qui travaille à la conception et à la rédaction d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps. Il est membre du conseil d'administration de *Domitor* (Association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps).

### MICHEL LAROUCHE

Michel Larouche est professeur titulaire, responsable du programme d'études cinématographiques à l'Université de Montréal. Il est aussi directeur de la revue *Cinémas*. Ses recherches portent principalement sur le cinéma expérimental et les nouvelles technologies, de même que sur le cinéma québécois. Il a publié *Alexandro Jodorowsky, cinéaste panique* (Paris, Albatros, 1985) et dirigé de nombreux ouvrages dont *Cinéma québécois : nouveaux courants, nouvelles critiques* (Montréal, *Dérives*, n° 52, 1986), *Le Cinéma d'aujourd'hui : films, théories, nouvelles approches* (Montréal, Guernica, 1988), *Expérimentations dans le cinéma québécois* (Montréal, *Copie zéro*, n° 38, 1988) et *Films d'Afrique* (Montréal, Guernica, 1991).

### ANDRÉE MARTIN

Andrée Martin mène depuis plus de cinq ans une recherche sur les rapports entre la danse et l'image (photographie, vidéo, cinéma). Diplômée de l'Université de la Sorbonne (Maîtrise en danse et D.E.A. en esthétique et sciences de l'art), elle y rédige actuellement une thèse de doctorat sur «l'image comme représentation formelle de la danse». Parallèlement à ces recherches, elle travaille comme photographe depuis cinq ans et a dansé comme interprète-soliste à Paris (notamment sous la direction de Christine Gérard de la compagnie Arcor). De plus, Andrée Martin a publié différents articles sur les rapports entre la danse, la photographie ou le cinéma-vidéo et a réalisé deux courtes fictions vidéographiques de danse, l'une à *Rome Racconto senza storia* (1989), et l'autre tout récemment à Montréal SSss.

### PATRICE PAVIS

Patrice Pavis est professeur au département de théâtre de l'Université de Paris 8. Ses derniers livres sont : *Dictionnaire du théâtre* (Messidor, 1987), *Le Théâtre au croisement des cultures* (Corti, 1990), *Theatre at the Crossroad of Culture* (Routledge, 1991).

### CHARLES PERRATON

Charles Perraton est titulaire d'un Ph.D. en sémiologie (Université du Québec à Montréal), d'un D.E.A. en sociologie (Aix-en-Provence) et d'une maîtrise en architecture. Depuis 1978, il enseigne à l'Université du Québec à Montréal, au département de design, puis au département des communications. C'est à l'analyse des énonciations visuelles (cinéma et vidéo-clips) et des énonciations spatiales (espace de masse) qu'il travaille. Ses recherches actuelles portent notamment sur les rapports cinéma et architecture.

### FERNANDE SAINT-MARTIN

Fernande Saint-Martin est professeure d'histoire de l'art et de sémiologie visuelle à l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié plusieurs ouvrages : *Fondements topologiques de la peinture* (1980), *Sémiologie du langage visuel* (1987), *La Théorie de la Gestalt et l'art visuel* (1990). Elle est présidente de l'Association internationale de sémiologie de l'image.

### PAOLO CHERCHI USAI

Vice-directeur du Département de Film à la George Eastman House de Rochester (New York), Paolo Cherchi Usai est parmi les fondateurs du *Festival du film muet de Pordenone* en Italie (Le Giornate del Cinema Muto) et du *Domitor*, une association internationale pour le développement des études sur le cinéma des premiers temps. Il est aussi membre de la Commission pour la programmation et l'accès de la Fédération internationale des archives du film (FIAF). Il a enseigné dans plusieurs institutions européennes, et il travaille présentement à la reconstruction du film de J.H. Collins (*The Cossack Whip*, 1916). Ses ouvrages plus récents sont *Une Passion inflammable : guide aux études sur le cinéma muet* (Turin, Utet, 1991) et *Cinéma et architecture*, numéro monographique de la revue *Iris*.





Né à Lévis (Québec) en 1949, Richard Baillargeon détient des diplômes de baccalauréat et de maîtrise en anthropologie de l'Université Laval (Québec). Depuis plusieurs années, il poursuit une carrière artistique dans le domaine des arts visuels. Ses recherches personnelles portent principalement sur l'interrelation entre l'image photographique (et plus récemment filmique) et le texte. Ses travaux ont fait l'objet de plusieurs expositions individuelles et collectives au Canada et à l'étranger et ses oeuvres font partie de plusieurs collections publiques et privées. En 1987, il a été le premier lauréat du Prix du Duc et de la Duchesse de York en photographie, décerné par le Conseil des Arts du Canada. Il a été également impliqué dans les domaines de l'enseignement, de la critique et de la conservation d'expositions, et engagé activement dans la diffusion des arts visuels en faisant notamment partie de l'équipe de fondation du collectif *VU* (centre d'animation et de la diffusion de la photographie, Québec). Il occupe actuellement les fonctions de directeur du programme de photographie au Banff Centre for the Arts (Banff, Alberta). Il vit et travaille à Banff (Alberta) et au Québec.

---

## COMPTES RENDUS

# EXPOSITIONS

## Exposition Pierre CARDIN *PASSÉ, PRÉSENT, FUTUR*

Montréal, Musée des beaux-arts, 27 mars au 26 mai 1991.

Musée des beaux-arts de Montréal,  
photo Yoshi Takata, 1966.



D'abord organisée à Londres, au Victoria & Albert Museum, en 1990, l'exposition Pierre Cardin, *Passé, Présent, Futur* a également été présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal au printemps 1991. Dans une perspective historique chronologique, cette rétrospective regroupait, outre des accessoires (lunettes, casques, chapeaux, collants, etc.), 125 créations vestimentaires féminines et masculines, dont la production s'échelonne sur quarante ans.

### *Le designer, sa mode et son époque*

Formé d'abord comme tailleur, Pierre Cardin poursuit son apprentissage de la haute-couture auprès des couturiers Paquin, Schiaparelli et Dior, pour lesquels il travaille pendant les années quarante. En 1953, il offre sa première collection haute-couture, lance son prêt-à-porter féminin en 1959 et propose, l'année suivante, une collection de prêt-à-porter pour hommes. Systématiquement, ces deux collections révolutionnent l'univers élitiste de la mode en ouvrant son marché au grand public, lequel peut désormais consommer des vêtements griffés, conçus pour être fonctionnels, dans des coupes et matériaux diversifiés.

Cette démocratisation de la mode coïncide avec la démocratisation de l'art entreprise, à la même époque, par les artistes pop. Dans ce sens, la reproduction multipliée du vêtement prêt-à-porter s'oppose à la pièce unique et onéreuse de la collection haute-couture en générant une réduction de son prix de vente, ainsi qu'une large diffusion du produit; de même, l'affiche pop, par le recours au médium de l'impression en série,

contribue à faire (re)connaître l'artiste et son style dans la culture de masse et permet au consommateur moyen d'accéder, pour un prix dérisoire, au monde de l'art.

Dans son rapport aux arts visuels, on note que le design de Cardin s'inspire profondément des formes géométriques élémentaires (surtout le cercle et le carré), dont l'usage le conduit à la construction tridimensionnelle d'architectures vestimentaires. C'est le cas notamment de la «robe-bulle», de la «robe-cerceaux» et d'un tissu aux fibres synthétiques nommé «cardine». Ainsi la «robe-bulle» rappelle, tout en la dissimulant, la rondeur des lignes et des formes qui constitue la dynamique gracieuse du corps féminin. D'autre part, la «robe-cerceaux» s'affirme comme une véritable sculpture pouvant connoter la forme inversée d'un abat-jour; sa volumétrie s'opère par la superposition, depuis le bas-ventre jusqu'à l'ourlet, de cerceaux et par l'expression de leur circonférence dans l'espace, ce qui contribue à objectiver et à handicaper la mouvance du support/corps en le théâtralisant. Enfin, l'intérêt particulier du tissu «cardine» réside dans l'exploitation d'une technique de moulage qui permet le surgissement artificiel de formes géométriques tridimensionnelles, dont le relief impose mimétiquement sa référence symbolique à la saillie des seins.

Comme l'iconographie des artistes pop, la production vestimentaire de Cardin s'inspire directement de la réalité sociologique du quotidien. Par exemple, la conquête de l'espace par les Russes et les Américains, dès le début des années soixante, marque le style aérodynamique de ses collec-

tions, jusque dans les années quatre-vingt. Cette fascination pour l'univers spatial s'est concrétisée en 1966, dans sa série *Cosmos*, où femmes et hommes sont littéralement vêtus comme des cosmonautes à gogo et de façon presque analogue : c'était, souvenez-vous, l'époque survoltée de la libération sexuelle et du vêtement unisexe.

Cette tendance minimaliste, futuriste et androgyne, qui atteint son paroxysme dans les années soixante-dix, se manifeste, dans le corpus Cardin, par des vêtements aux lignes et aux formes hyper-épurées, tels les «body-suit», les tuniques droites ou trapé-

zoïdales, portées soit avec des jupes courtes ou des pantalons ajustés, les bottillons ou les cuissardes en cuir brillant, les casques ronds, bombés ou en forme d'entonnoir, les larges ceintures avec empiècements métalliques, les grosses fermetures-éclair et les énormes lunettes. Dans les années quatre-vingt, le «look» aérodynamique de Cardin s'applique surtout aux vestes de cuir pour hommes — avec ou sans manches —, dont la coupe se définit généralement par des épaules larges et structurées, des emmanchures aux ourlets annelés et d'immenses cols montants qui encadrent le visage.

Le «ready to wear» et/ou le «ready-made»?

Présentée dans le cadre d'un musée d'art et non dans l'espace d'un musée d'ethnographie, cette collection de vêtements «ready to wear» pose la question complexe de son statut artistique. Le vêtement de mode, qui, par essence, est un objet «usiné», comme l'urinoir de Duchamp, peut-il être considéré comme objet d'art ? Dit autrement, le «ready to wear» renvoie-t-il toujours déjà au phénomène hétérogène du «ready-made» ?

Claude-Maurice Gagnon  
Université du Québec à Chicoutimi

## EXPOSITION MULTA PAUCIS

Galerie L'Oeuvre de l'Autre, Université du Québec à Chicoutimi,

28 mai au 15 juillet 1991.

Dans le cadre de la *Biennale du Dessin, de l'Estampe et du Papier du Québec 1991*, la galerie L'Oeuvre de l'Autre a présenté l'exposition «Multa Paucis». Sa conservatrice, madame Claudine Cotton, affirme que l'objet de cette manifestation était d'exposer les oeuvres d'un certain nombre d'artistes qui accepteraient de se soumettre à une restriction commune : utiliser le papier recyclé dans une proposition plastique de petite dimension. Dans un premier temps et sans vouloir départager le travail de chacun, attardons-nous à l'essentiel : son identification médiatique.

Rares sont les titres qui cernent avec autant de justesse les phénomènes instaurateurs d'un projet. «Dire beaucoup avec peu!» Voilà donc les perspectives d'une mise en oeuvre qui s'adresse à l'intelligence. La consigne était simple : réaliser une oeuvre dont la volumétrie maximum devait respecter un chiffre imposé : trente. C'était pour ainsi dire la règle d'or que certains artistes ne respectent pas

d'ailleurs. Mais peu importe, l'oeuvre d'art appelle parfois des dérogations qui sont nécessaires.

Un autre élément important s'ajoutait aux conditions imposées : nul ne pouvait utiliser un papier de première génération, c'est-à-dire de pulpe. Le papier utilisé aura donc connu un premier rôle, une première fonction, et un deuxième destin. Par exemple, un papier déjà imprimé, un carton, un papier qui fait monnaie, un rebut d'atelier, que sais-je ? L'ethnologique, l'économique, l'archéologique, l'écologique, le thanatologique, le ludique, etc. n'ont rien d'étranger à tout cela. Voici donc qu'intervenait comme élément poïétique<sup>1</sup> un univers, celui du papier. Nés d'un prétexte, ces univers sont devenus porteurs de messages, et très certainement de sens. Est-il nécessaire d'insister ? La mission de l'artiste réquisitionne toujours la manifestation aiguë d'un désir : celui de faire apparaître. Même si ce désir est hasardeux, l'artiste doit se compromettre dans ce vide à com-

Édith Bergeron, *Passage à vide*, 1991, carton ondulé et acrylique, 52 x 30 x





Denys Tremblay, *Canadian Dol Art*, 1991, dollars et cents canadiens, 8 x 35 x 30cm. Valeur : 33\$ CAN. (variable selon l'inflation).

François-Léo Tremblay, *Le BouM*, 1991, papyrus sur bois, huile, papier de paquets de cigarettes, 37 x 41 x 15cm.

Andrée L'Espérance, *La lente métamorphose d'une chaise en son ancêtre*, 1991, papier récupéré, 30 x 30 x 25cm.

Jean-Pierre Harvey, *Et vogue... et l'Amérique*, 1991, papier à couverture, bois, verre, plastique, 23 x 18 x 8cm.

Photos : Paul Cimon.



bler, accepter plus ou moins de faire un aveu.

Si l'on en juge par les propositions de cette exposition, on a pu assister, non pas au placage d'une idée commune, mais, bien plutôt à la mise en place d'un discours, parfois poétique comme dans les oeuvres de Lise Nantel, de Lise Landry ou d'Édith Bergeron, parfois critique comme chez Denys Tremblay ou chez Jean-Jules Soucy. Ainsi, ces deux derniers utilisent avec humour et audace l'argent comme prétexte à leur discours. Il est aussi intéressant de constater, dans cette exposition, comment le papier a, de sa nature familière, c'est-à-dire en feuilles (avec sa hauteur et sa largeur), quitté son statut de bidimensionnalité pour aboutir à une réalité plastique tridimensionnelle. Il paraissait donc important à tous les artistes de donner du volume à la chose qui, au départ, semblait banale dans sa forme mais qui se voyait renouvelée dans le résultat. Il est aussi intéressant de constater comment chaque démarche, dans la simplicité de son discours, niait l'encombrement pour faire la promotion d'un imaginaire toujours singulier. Nous étions en face de propositions qui vont sobrement, et sans trop d'artifice, droit au but. Pensons seulement à l'oeuvre de François-Léo Tremblay, à celle de Daniel Ricard et, pourquoi pas, malgré son oblitération, à celle de Guy Blackburn, où nous étions incontestablement confrontés à des esthétiques dont l'objet, encore une fois familier malgré ses transformations, oubliait bien mal ses origines.

Une chaise, un coussin, une bibliothèque, un panier à ordures, une pile de papier. Ces objets, coutumiers à un écrivain par exemple, étaient souvent présentés dans leur état de ruine. Il n'y a rien d'étonnant à tout cela puisque la ruine est, nous le savons tous, le symbole puissant de ce qui risque d'être éternel. Il était donc question dans cette exposition de traces, mais aussi d'économie tandis que le citoyen papivore consomme à lui seul plusieurs centaines de kilos

de papier annuellement. Dans son «enfouissement des déchets domestiques», Renée Chouinard nous faisait réfléchir à des dangers prometteurs de catastrophe, alors qu'Andrée L'Espérance en faisait admirablement bien la preuve en nous proposant une chaise qui sombre dans son socle, promotion d'une demi-présence, de l'inquiétante absence.

La grande qualité de cette exposition a été de proposer aux artistes, et ultérieurement aux spectateurs, un itinéraire dépouillé, simple comme un jeu, avec ses règles et ses plaisirs. Pensons à la proposition de Jean-Jules Soucy : *Porte Monet*, «porte-monnaie et porte Monet». Pour d'autres, tel que Laurent Roberge, ce fut comme une chose à régler : en finir avec ce défi à la persévérance, une fois pour toutes. Tous s'offrirent une convention renouvelée : celle d'un imaginaire qui réussit à résoudre la problématique imposée, sachant très bien comment l'art peut être porteur de paradoxes utiles. On peut donc, dans ces conditions, toujours se demander si les propositions des artistes tendent vers autre chose. Voyons tout de suite ces réussites, rien de moins ! Les résultats de cette exposition traduisent la trace délibérée d'une décision, d'un geste tout aussi compromettant pour le spectateur que pour l'artiste. Y croire. L'adhésion quant à elle s'exprime, nous l'avons vu, selon des attitudes aussi variées qu'il y a d'individus, alors que l'action de créer est complémentaire au prétexte, puisqu'elle ajoute un élément essentiel, la poésie. Quel que soit le geste, ou la décision, rien ne peut exister sans la volonté de représenter. C'est aussi l'expression d'une autre forme de désir, celui de rendre l'idée visible. Rien de tout cela ne pourrait exister sans la présence de l'objet. Objets qui cachent une énergie dans une matière au départ si fragile. Cette force enfouie dans la fibre et occultée par les objets eux-mêmes qui, de surcroît, nous apparaissent comme éclats inutiles, pansements du réel, pompéïs intérieurs. Je pense ici à la

proposition de Jean-Pierre Harvey. Il y a dans l'art une détermination entêtée qui tient du socratique, ne l'oublions pas. C'est pourquoi nous devons nous abandonner à cette volonté, et c'est uniquement à cette condition que nous permettrons peut-être à l'art de nous rejoindre, puisque c'est par la dialectique de l'abandon et de la permission que nous pourrions progresser par dépassements successifs. Tout comme la pensée socratique, les oeuvres interrogent et font découvrir aux interlocuteurs curieux des vérités qu'ils avaient oubliées ou volontairement ignorées.

L'oeuvre est dans ces conditions un objet qui renvoie la question à son sujet, parfois bien difficile à cerner, l'être humain. L'oeuvre ne serait-elle pas aussi la vérité de son mensonge ? On juge les institutions à leurs fruits. Dans ce sens, l'exposition *Multa Paucis*, n'a pas déçu. Non seulement la qualité du travail était éloquente, mais nous constatons que chacun des intervenants a joué, un jour ou l'autre ou encore aujourd'hui, un rôle important à l'Université du Québec à Chicoutimi. L'exposition *MULTA PAUCIS* : dire beaucoup avec peu, dire l'indicible avec beaucoup de virtualité, d'humour et de talent.

Paul Lussier  
Université du Québec à Chicoutimi

1. Le mot poïétique a été créé par Paul Valéry en 1937 et désigne tout ce qui a trait à la création d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen. Cela comprend, d'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, de l'imitation... d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action. Cf. E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

## LIVRES

André GAUDREAU et François JOST

### *CINÉMA ET RÉCIT II. LE RÉCIT CINÉMATOGRAPHIQUE,*

Série «Cinéma et Image», Paris, Nathan, 1990.

*Le Récit cinématographique* constitue la seconde partie d'un diptyque consacré à la narratologie cinématographique commencé avec *Récit écrit, récit filmique* de Francis Vanoye (Nathan, 1989). Tandis que le premier était consacré à établir les principes d'une narratologie cinématographique inspirée du modèle littéraire, le second volet du duo Jost-Gaudreault développe une narratologie spécifique à l'objet film qui n'hésite pas à forger ses propres outils théoriques, outils qui d'ailleurs, de l'avis des auteurs, devraient être intégrés à l'analyse narratologique, qu'elle soit filmique, littéraire ou théâtrale.

Les familiers de la narratologie reconnaîtront dans ce livre la conjonction des modèles narratologiques développés par les auteurs : on y trouve aussi bien le modèle fondé sur la monstration-narration développé par Gaudreault<sup>1</sup>, que le modèle de Jost qui rend compte de l'enchâssement des instances narratives du récit filmique<sup>2</sup>. Compte tenu des polémiques passées, notamment entre les deux auteurs, on aurait pu croire que le bicéphalisme s'avérerait un handicap à la cohérence du livre. En fait il n'en est rien : les deux modèles ont été conjugués de façon telle que cette dualité devient un précieux instrument pour repenser le fonctionnement du récit cinématographique et la recherche théorique elle-même, puisque justement ces deux options, loin d'être opposées, se révèlent complémentaires l'une de l'autre. Le résultat n'est pas une synthèse de deux théories, mais une synchrèse qui ouvre sur de nouvelles analyses de la narration et dans laquelle tout un chacun reconnaîtra les deux options présentes.

L'ouvrage commence par une sérieuse analyse du concept de «récit». La définition que donnait Christian Metz, soit «un discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements»<sup>3</sup>, concernait le film entier : du fait d'être un discours narratif, le film pouvait être analysé en empruntant les outils théoriques développés en littérature. La présente analyse prolonge cette définition et déplace la problématique du récit de l'objet film à ses composantes : le plan, le dialogue, la musique, les bruits, les raccords sont autant de lieux dont on se doit d'interroger la narrativité (p. 19). Reprenant le modèle aujourd'hui bien connu, on y distingue le plan comme unité de monstration de la narration proprement dite qui est tantôt une résultante de l'articulation des plans, tantôt le fruit d'un discours verbal. Il ressort de ce distinguo que le film parlant est un double récit : dans le lacis audiovisuel s'interpénètrent un récit livré par la suite des images mouvantes et un récit verbal livré soit par le dialogue, soit par des cartons (p. 28). Si l'ensemble constitue un tout cohérent, il n'en demeure pas moins que ce qu'on appelle le récit filmique est une résultante d'au moins deux récits, un récit verbal et un récit visuel, et même dans certains cas un triptyque qui inclut des occurrences sonores non verbales comme lorsqu'on réduit un événement à quelques bruitsages, tel le crissement des pneus ou le bruit d'impact pour relater un accident. Cette première mise au point donne lieu à une seconde précision : le récit de fiction, si on l'oppose au documentaire, se distingue par sa temporalité toujours concomitante du présent du spectateur. La lecture

documentarisanse d'un film correspondrait à considérer ce qui est vu comme passé, c'est-à-dire présent au moment du tournage, tandis qu'une lecture fictivisante correspondrait à considérer ce qui est vu comme ayant cours au moment où on le voit (p. 33). Cette thèse sur les rapports entre fiction et réalité m'apparaît une piste extrêmement intéressante, qui pourrait être avantageusement conjuguée aux travaux de Käte Hamburger qui estime que le prétérit de fiction n'a pas de valeur temporelle mais signale le statut de fiction<sup>4</sup>. En ce sens, l'être-là du cinéma de fiction, dont parlait Roland Barthes, pourrait être une absence de distanciation temporelle, tandis que le documentaire partagerait avec la photographie une temporalité concomitante du moment du tournage et donc d'un avoir-été au moment de la projection du film. La conception du film comme double récit conduit les auteurs à étudier en détail les relations entre le récit verbal et le récit visuel, notamment dans les cas de transsmiotisation, c'est-à-dire ces moments où un personnage raconte verbalement un événement qui est visualisé. De l'avis des auteurs, le passage entre le verbe et l'image repose sur un postulat de sincérité: «Le spectateur doit supposer [...] que l'audiovisualisation», la transsmiotisation est fidèle au récit verbal» (p. 46) pour lire une continuité entre le récit verbal et le récit audiovisuel. Cette sincérité est cependant tout aléatoire puisque suit une typologie des écarts entre le discours verbal et le discours visuel, selon que le personnage narrateur est censé ou non avoir vu ce qui est montré et selon les discordances possibles entre les deux récits (p. 46). Face à ces écarts, le spectateur ne pourrait que postuler une instance fondamentale qui correspondrait à un narrateur implicite subsumant les deux discours et assumant la contradiction comme objet de discours. En d'autres mots, les différences entre le contenu du discours verbal et le discours visuel feraient partie du discours du narrateur fondamental.

Cette théorisation du récit filmique permet de questionner la fonction du récit verbal dans l'économie narrative : suivant le modèle énon-

ciatif élaboré par Oswald Ducrot<sup>5</sup>, le discours verbal serait plus qu'un récit second enchâssé, il induirait un véritable point de vue sur les événements; le narrateur verbal tiendrait lieu de foyer pour la focalisation du récit cinématographique.

Cette conception du récit filmique m'apparaît tout à fait séduisante mais demande quelques précisions. Le *postulat de sincérité* recouvre en fait deux phénomènes distincts. La continuité entre le discours verbal et le récit audiovisuel tient à la spécificité du genre narratif. Le spectateur présume généralement que le film raconte une histoire cohérente et, partant, postule une continuité entre les différents matériaux. De là la possibilité pour le film de multiplier les matériaux narratifs et d'établir un système d'équivalence qui permet qu'une même histoire soit racontée tantôt par un récit verbal tantôt par un lacis audiovisuel. Le second phénomène tient à la responsabilité du narrateur verbal au regard de la séquence audiovisuélisée : des écarts sont possibles mais, dans tous les cas, la position de «foyer» demeure inattaquable, quoique généralement implicite. En poussant la théorie des auteurs, on pourrait dire que les écarts sont possibles parce qu'il y a eu une relation d'attribution, parce que la «responsabilité» du narrateur verbal a été établie hors de tout doute. On pourrait dans cette optique penser le narrateur verbal comme un présupposé du récit audiovisuel enchâssé : si le contenu de l'énoncé est questionnable, la position de «foyer» demeurerait hors de portée à moins de mettre en doute le discours cinématographique lui-même. En ce sens, le postulat de sincérité est un pas important pour formaliser le processus de transsmiotisation, qui pourrait être précisé par une étude des relations énonciatives dans l'économie narrative, d'une part, et par l'analyse de ce qu'on appelle généralement la cohérence du récit filmique, d'autre part.

Le second point de ma remarque est un souhait. Le récit verbal du personnage est formalisé comme un instrument de focalisation du récit filmique. Il me semble que cette thèse implique une remise en question des concepts de narration et de focalisation, mais plus encore

du narrateur. Poussé à son terme, le raisonnement n'est pas sans écho du côté des théories anglo-saxonnes : le narrateur devient un instrument de focalisation qui participe de la narration et non plus celui qui l'assume. Il est dommage que le chapitre consacré à la théorie de la focalisation – renfermant une dimension cognitive de l'ocularisation qui sous-tend la vision et de l'auricularisation qui se joue au niveau de l'écoute (p. 137 et sq.) – n'intègre pas véritablement les enseignements sur la capacité du récit verbal à focaliser le récit visuel et formule sa fonction dans l'économie narrative comme celle d'un point d'ancrage d'une focalisation. C'est dire que se jouent une conception de la voix over comme instrument de focalisation de l'ensemble du récit et une conception de la voix comme ancrage de différents procédés de focalisation ponctuelle<sup>6</sup>.

Cette omission dans la théorie de la focalisation par le verbe est d'autant regrettable que suit une formalisation très intéressante des rapports entre le langage verbal et l'image. On distingue, en premier lieu, les fonctions langagières qui se divisent en : 1) fonction d'ancrage (c'est-à-dire donner un sens à une scène); 2) fonction de consigne (ni plus ni moins idéologique, modelant notre jugement sur la scène visualisée); 3) fonction de nomination (visant à donner un nom à un personnage, un lieu, une chose); et, enfin, 4) fonction qui consiste à rapporter un dialogue en style direct. Ces fonctions s'articulent avec les fonctions narratives qui correspondent au fait de construire le monde diégétique en nommant ou en interprétant, au fait de résumer le non vu, de modifier l'ordre temporel, ou encore d'interrompre la progression du récit visuel (p. 70-71). Toujours dans l'analyse de la voix, on retrouve une toute nouvelle formulation des catégories narratives proposées par Genette : au cinéma, ce qui fait qu'un récit est homodiégétique ou hétérodiégétique ne tient pas au pronom personnel employé en voix over (on retrouve ici la distinction maintenant courante entre voix *in/off/over*, suivant que le locuteur est dans le cadre, hors cadre dans un espace contigu, ou enfin dans un espace irrémédiable-

ment autre), mais bien au grain de la voix. L'identité du sujet d'un discours verbal n'est pas tributaire du pronom utilisé, mais du corps qui se fait entendre dans cette voix. Ce principe d'identification par le grain de la voix permet de distinguer différentes configurations des rapports qui se tissent entre la voix du narrateur verbal et les voix qui figurent dans la séquence qui illustre son discours : la voix du narrateur peut demeurer *over* tandis que les personnages sont *in*; la voix *over* peut être mêlée aux voix *in* sous forme d'incises, peut compléter certaines répliques; la *voix over* peut rapporter en style indirect certaines répliques que le personnage prononce; la voix peut correspondre à deux corps ou, à l'opposé, deux corps peuvent n'avoir qu'une seule voix (p. 75).

Cette théorisation de la voix constitue un important pas en avant pour l'étude de la bande sonore : on ne peut que féliciter les auteurs d'inclure une analyse de la voix dans une perspective narratologique. Malgré la qualité indéniable de leur analyse, je me permettrai cependant d'évoquer quelques réserves à propos des configurations qu'ils tracent. La première vient de la présomption de l'identité de la voix par le grain, plutôt que par le pronom personnel, qui est donnée comme allant de soi alors même qu'on évoque la possibilité d'attribuer une même voix à plus d'un personnage, voire plusieurs voix à un personnage, c'est-à-dire des cas où précisément le grain de la voix n'est pas déterminant pour identifier un individu. Par exemple, dans le film *La Lectrice* (Deville, 1988) analysé par les auteurs, on est justement confronté à une identité quasi parfaite entre le personnage (1) qui lit le roman *La Lectrice* à son ami et le personnage «la lectrice» (2) du roman, tous deux incarnés par Miou Miou. Comment départage-t-on le texte *over* que lit le personnage<sup>1</sup> du monologue intérieur du personnage<sup>2</sup>, c'est-à-dire deux discours sans acte de parole à l'image et prononcés par une même voix? Si le grain de la voix était la propriété déterminante en tout temps et en tout lieu, les discours de 1 et de 2 seraient irrémédiablement confondus du fait qu'ils sont prononcés par une

seule et même voix déspatialisée. Or ici le spectateur attentif perçoit une différence, une indéniable altérité qui tient à la teneur des discours et aux temps des verbes utilisés. Aussi il me semble préférable de formuler l'identification du sujet du discours verbal en termes de caractéristiques surdéterminées par le contexte. Si, généralement, le grain de la voix nous permet d'identifier un personnage qui s'exprime en *voix off* ou *over* (dans le cas de la voix «*in*», le grain contribue à la relation d'attribution du discours à un personnage produisant un acte de parole à l'image : une voix de femme pour un personnage féminin, une voix d'homme pour un personnage masculin, une voix d'enfant pour un personnage jeune, etc.), il est cependant des cas où l'identité est déterminée par la *déixis* (temps, lieu et contexte d'énonciation); celui qui dit «je suis ici maintenant» n'est pas «celui qui était là-bas autrefois». Ainsi, on pourrait penser à une théorie dans laquelle le grain de la voix serait un élément fort dans la détermination du sujet locuteur du discours, encore que certains contextes énonciationnels puissent en faire une caractéristique faible pour privilégier par exemple la *déixis*, la sémantique, le rendu technique, etc.

Le chapitre sur l'espace développe une toute nouvelle approche qui repose sur une formalisation du lieu sous forme de *déictiques* : le «*ici*» s'oppose au «*là*» qui se distingue du «*là-bas*» (p. 86 et sq.). Entre deux plans, il peut y avoir identité spatiale (*ici*) comme lorsqu'un insert révèle tel ou tel élément de la scène ou lorsqu'un mouvement de caméra dévoile certaines parties de la scène. L'identité s'oppose à l'altérité dans laquelle s'inscrit toute suite de plans dont l'espace n'est pas commun. On distingue dans cette altérité la contiguïté—qui correspond à un voisinage immédiat de l'espace comme dans un champ/contrechamp quand on suit le déplacement d'un personnage—de la disjonction, qui peut être proximale, lorsqu'il s'agit d'un déplacement vectorialisé entre deux espaces non contigus (d'*ici* à *là*), ou distale, quand l'espace d'un plan est irréductible à celui d'un autre (*ici* et *là-bas*) (p. 96). La formalisation de l'espace en termes

de *déictique* n'est pas sans soulever quelques difficultés: tout plan ne peut indiquer qu'un «*ici*» et le «*là-bas*» n'est jamais que le plan toujours absent puisque, sitôt qu'il apparaît à l'écran, il devient à son tour un «*ici*». On ne peut que se demander à quoi correspondent alors les *là* et les *là-bas* de cette théorie. Quant aux critères qui permettent de distinguer par exemple la disjonction proximale de la contiguïté, ils sont difficiles à évaluer : à partir de quand y a-t-il continuité sans faille entre deux plans? Le raccord dans le mouvement est-il suffisant? En contrepartie de ces questions, il faut souligner l'aspect novateur de cette théorie qui ne manque pas d'intérêt. En effet, cette théorisation de l'espace ne se limite pas à des critères techniques mais prend aussi en compte le travail d'inférence lié à la compréhension d'une histoire. Ces considérations sur le travail spectral en font une grille d'analyse très intéressante pour comprendre l'espace du film narratif, quoique sujette à diverses interprétations.

Le chapitre consacré à la temporalité reprend les analyses empruntées à la théorie littéraire — ordre, durée, fréquence (p. 114 et sq.) —, et développe en sus une conception de l'image cinématographique comme une action de toujours en voie d'être accomplie, c'est-à-dire par nature imparfective par rapport à la photographie qui serait, elle, par définition perfective. Cette conception permet de revoir les lieux communs qui situaient l'image comme présente lors même qu'un film explicitait qu'il s'agissait d'un événement passé. Dans l'analyse du *Récit cinématographique*, on articule cette conception de l'image cinématographique comme procès non accompli avec le discours verbal : le discours verbal peut à loisir se conjuguer au perfectif ou à l'imperfectif, c'est-à-dire que le discours visuel peut figurer comme la continuité du discours verbal ou comme un récit indépendant, voire concurrent. Les possibilités d'analyse qu'ouvre cette théorisation de la temporalité sous l'aspect perfectif versus imperfectif ne sont qu'esquissées, toutefois elles me semblent mériter notre attention : les phénomènes de co-référence, d'enchaînement narratif et énonciatif, la



possibilité de multiplier les récits dans le film devraient être repensés à la lumière de cette thèse qui est susceptible d'amorcer une toute nouvelle analyse de l'économie narrative.

Comme on peut voir, le *Récit cinématographique* soulève nombre de questions, avance des idées qui parfois sont perturbantes, voire discutables, mais toujours très stimulantes. La première d'entre elles étant bien entendu celle du double récit qui correspond à une distinction théorique fondée sur une séparation matérielle : pourquoi en effet le son constituerait-il un récit en soi? N'y aurait-il pas plusieurs récits verbaux? Quels sont les paramètres du discours narratif dans un film? Ce sont

là autant de questions qui demeurent sans réponse. Et c'est précisément là que se jouent la force et la faiblesse de ce livre. Je pense qu'il s'agit d'un livre extrêmement intéressant de par les réflexions qu'il suscite. Par contre, on peut aussi se demander si un livre qui se présente comme un manuel est le lieu pour avancer des idées qui demandent à être discutées. Quoi qu'il en soit, pour qui sait en tirer «la substantifique moelle», pour qui sait reconnaître le «bon grain de l'ivraie», il y a matière à se repaître.

Jean Châteauevert  
Chercheur postdoctorant,  
Université du Québec à Montréal

1. Cf. *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.
2. Cf. *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989 (première édition 1987).
3. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 35.
4. K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986 (1977).
5. O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
6. Cette critique se doit d'être nuancée, F. Jost ayant consacré tout un article à l'analyse de la narration en termes de focalisation («Règles du Je», *Iris*, n° 8, 1988).

Anders PETTERSSON

# *A THEORY OF LITERARY DISCOURSE,*

Lund, Lund University Press, 1990, 257 pages, «Studies in Aesthetics», n° 2.

La thèse défendue dans cet ouvrage se fonde sur un présupposé et une méthodologie. Parmi toutes les formes de communication verbale, il existerait un type de communication dit «littéraire» que la pragmatique linguistique traditionnelle aurait les moyens d'isoler et de caractériser scientifiquement. Conformément aux principes posés de longue date par cette discipline, le critère de spécification du discours ainsi objectivé repose conjointement sur la notion d'acte communicationnel et sur son corollaire, l'intention du destinataire. C'est sur ces bases qu'A. Pettersson entreprend de décrire ce qui appartient en propre au discours littéraire, ce dernier étant compris dans sa double acception : 1) au sens large – «ou-

vrages satiriques et humoristiques, bandes dessinées, certains essais, certains discours, certaines lettres et certains journaux intimes» –, et 2) au sens restreint – poésie, théâtre, fiction –, cette catégorie se subdivisant elle-même en littérature «sérieuse[...]aux ambitions artistiques prononcées» et en œuvres dites «légères» dont le propos avoué serait d'être «divertissantes, captivantes ou sexuellement stimulantes» (p. 230). Pettersson lui-même ne manque jamais une occasion de rappeler que son intention critique est d'ordre théorique. C'est donc sur cette intention et sur ses résultats que son livre devra être évalué. L'ouvrage se divise en trois parties : présentation du cadre théorique; définition de la littérature comme un



acte communicationnel; spécification du discours littéraire sous la forme d'une fonction «présentative».

Toute la première partie est un effort soutenu de Pettersson pour situer sa démarche dans la lignée d'un grand nombre de travaux abordant les problèmes du langage dans la perspective pragmatico-discursive. Reconnaisant tout d'abord sa dette vis-à-vis du groupe des quatre : Wittgenstein, Grice, Austin et Searle, il constate que l'application directe des thèses de ces deux derniers à l'objet littéraire – en particulier de la typologie illocutoire résultant de la théorie dite des actes de langage – s'avère inadéquate. Comme d'autres avant lui, il cite sur ce point Mary Louise Pratt et conclut sur les mêmes limitations, excluant *de facto* la littérature du champ de cette pragmatique : les illocutions fictives du discours littéraire ne peuvent pas être rapportées aisément à d'authentiques intentions illocutoires. Searle s'était fait l'écho de ces limites.

Pour faire coïncider théorie et objet d'étude, Pettersson choisit alors de référer directement à trois auteurs : H.P. Grice (en particulier sa distinction entre signification naturelle et signification non naturelle – «meaning nn» – équivalente à l'intention marquée du locuteur), R. Ohmann (s'agissant du discours «mimétique» et du statut de la fonction d'*imitation* en général comme donnée discursive intentionnelle) et surtout N. Wolterstorff (au sujet de la posture que ce dernier définit comme *position fictionnelle*, visant à présenter ou à «soumettre pour considération certains états de faits»). Une dette spéciale est reconnue envers Wolterstorff (p. 30 sq. et note de la page 104), dont la thèse, énoncée en 1980 dans l'ouvrage *Works and Worlds of Art*, est reprise à quelques variantes près pour application au discours littéraire, dès lors fondée à être conçu comme échange communicationnel motivé par une intention spécifique.

La thèse principale défendue par Pettersson est que, par rapport aux trois fonctions communicatives de base qu'il propose de définir comme : informative, directive et présentative, le discours littéraire se caractérise par la prééminence de cette dernière. Les «compositions présentatives» sont celles où «l'intention avérée du

destinateur est de fournir au destinataire une expérience grâce à laquelle il éprouvera la satisfaction d'entrer en contact avec l'état d'intention communiqué et de l'appréhender» (l'«appréhension» d'un énoncé étant à distinguer soigneusement de sa «compréhension verbale», cette dernière n'incluant pas l'intention originaire de l'énonciateur). Autrement dit, le mode fictionnel présentatif permet à celui qui l'utilise de procurer du plaisir au destinataire en lui donnant l'occasion de prendre connaissance d'un fait imaginaire. Le cas paradigmatique est celui de l'œuvre littéraire, mais il est clair selon Pettersson que la fonction ainsi définie inclut des échanges plus banals comme les plaisanteries et autres histoires que l'on raconte entre amis.

Une formalisation pragmatique est ensuite proposée de ce que Pettersson appelle «communication verbale écrite portant sur de grandes unités» sous la forme séquentielle suivante :

A produit (ou : rend accessible) entre  $t$  et  $t_{+1}$ , un message physique  $x$  sous la forme de  $x_1$  et  $x_2$ . Ce faisant,

- (a) A produit, au moment  $t$ , la partie de message physique  $x_1$ , et
  - (i) A veut, au moment  $t$ , que B infère de  $x_1$  (et plus généralement de son savoir et de son expérience) que A est dans l'état d'intention  $E_1$ , et que A a l'intention I en révélant ceci à B, et
  - (ii) A veut, au moment  $t$ , qu'il soit mutuellement présupposé par A et B, que (i), et
  - (iii) B infère que (i) et (ii).
- (b) A produit, au moment  $t_{+1}$ , la partie de message physique  $x_2$ , et
  - (iv) A veut, au moment  $t_{+1}$ , que B infère de  $x_2$  (et plus généralement de son savoir et de son expérience) que A est dans l'état d'intention  $E_2$ , et que A a l'intention I en révélant ceci à B, et
  - (v) A veut, au moment  $t_{+1}$ , qu'il soit mutuellement présupposé par A et B, que (iv), et
  - (vi) B infère que (iv) et (v).

Les problèmes du discours indirect et de la narrativité sont traités comme cas particuliers de ce modèle de base. Par exemple, lorsque l'auteur met en scène un narrateur distinct, il suffira d'interpréter le texte intégral du récit

(nouvelle, roman, etc.) comme une «citation feinte» déplaçant le centre déictique du discours : «Untel nous narre : [...]». Curieusement, l'une des manœuvres syntaxiques entreprises vers le milieu des années 70 par les dissidents de la «sémantique générative», à l'encontre des pragmaticiens favorables à la notion de force illocutoire, était déjà du même type : faire précéder tout énoncé de «Je dis que [...]». La formule de base ainsi proposée sera modulée, mais elle ne changera pas sur le fond jusqu'à la fin de l'ouvrage.

Il ne semble pas injuste de dire qu'à partir de sa prise de position en faveur de la thèse de Wolterstorff (p. 33), Pettersson consacre l'essentiel de ses efforts à situer sa propre thèse par rapport à d'autres définitions existantes, ajustant à chaque fois le modèle de base pour dénoncer d'autres propositions. Toute une cohorte d'auteurs très connus se succèdent ainsi, pris à partie pour leurs points de vue datés (K. Bühler, R. Jakobson), inaptes à définir la spécificité du discours littéraire (K. Hamburger, T. Todorov, J. Searle à deux reprises, P. Ricœur, M.C. Beardsley, W. Iser, S. Fish, J. Culler), quand leurs conclusions ne sont pas simplement écartées comme indécidables par rapport au modèle proposé (J. Derrida). À une exception près (l'analyse d'un très court poème de H. Martinson, *Out at Sea*, au chapitre 4; les autres exemples, comme l'ouverture du *Père Goriot* ou celle de *Fire on the Mountain* d'Anita Desai, n'étant là que comme faire-valoir), *A Theory of Literary Discourse* apparaît surtout comme cela même : la confrontation des thèses pré-existantes et de la proposition défendue par l'auteur avec le souci dominant de ne pas être pris en flagrant délit de contradiction théorique. La cohérence du cadre d'analyse prévaut sur tous les autres critères et s'il faut choisir entre une généralisation laissant de côté les cas difficiles (rejetés comme «marginiaux», cf. par exemple p. 35 et les développements du chapitre 6) et un degré de précision permettant d'intégrer ces marginalités mais affectant la cohérence du modèle, l'avantage est toujours à ce que Pettersson n'a de cesse de définir comme «ma théorie». En réalité, bien plus qu'une théorie, la proposition défendue dans cet ou-

vrage a l'allure d'une thèse, ou plutôt d'une hypothèse toujours soumise aux risques du désaveu pour peu que les textes envisagés deviennent un peu complexes. Pour ne prendre qu'un exemple, comment accommoder, sur des bases fonctionnelles aussi généralisatrices que la prédominance d'une fonction présentative à finalité hédonistique, des problèmes tels que ceux de la polyphonie et de l'intertextualité ? Pettersson semble déterminé à rejeter à la fois la notion d'indétermination du sens chère aux déconstructionnistes («le facteur décisif tient aux présupposés mutuellement admis qui régissent l'usage normal des signes linguistiques», p. 172) et l'idée qu'il existe des communautés discursives dépendant étroitement de certaines pratiques sociales, affectant par là même, de façon cruciale, le travail d'interprétation du couple destinataire/destinataire (p. 163). L'aspect réducteur de la démarche est partout

perceptible : ainsi, la classification des fonctions langagières selon Jakobson n'est pas réellement critiquée; rejetée dans un passé «prépragmatique» (p. 75), la fonction poétique se voit préférer l'ubiquitaire fonction présentative parce que, contrairement à son homologue formel, elle favorise une analyse en termes intentionnels «nettement supérieure d'un point de vue descriptif». La question des textes à auteurs multiples est évacuée sous prétexte que l'on ne saurait «discerner de différences phénoménologiques entre la lecture de textes émanant d'un ou de plusieurs destinataires» (p. 91, ceci dans un cadre conceptuel privilégiant les problèmes d'intentionnalité). S'agissant des exemples soumis à notre curiosité, le court poème de Martinson (composé de trois «déclaratives») voit sa concision justifiée du fait que «des textes vraiment compliqués présentent des difficultés non pertinentes dans le contexte choisi» (p. 119). Les

exemples d'exclusion par convenance sont légion et il est difficile, dans ces conditions, de ne pas voir dans ce refus consistant de la complexité une conséquence du choix méthodologique. À ce niveau d'analyse, il est clair que ce sont non seulement les conditions de production, mais aussi toutes ces opérations micro-discursives qui définissent un genre (que celui-ci soit perçu comme «littéraire» ou autre), qui s'estompent au bénéfice d'une structure *ad hoc*, quand ce n'est pas pour céder la place à ce qu'il faut bien appeler une succession de truismes. Pettersson lui-même semble conscient de ce danger et s'en défend à plusieurs reprises. Mais au bout du compte, le sentiment subsiste que le prix payé pour que le modèle conceptuel tienne bon est beaucoup trop élevé.

Daniel Simeoni  
Université de Paris VI

## PROCHAINS NUMÉROS

Volume 20 / no 1 : La transmission

Volume 20 / no 2 : Signes et gestes

Volume 20 / no 3 : Les schémas dans le discours

## DÉJÀ PARUS (les numéros précédents sont disponibles sur demande)

Volume 10 / no 1 : Science-fiction

Volume 10 / no 2 : Le roman canadien-anglais des années 1970 / La science-fiction

Volume 10 / no 3 : La création

Volume 11 / no 1 : Art et région

Volume 11 / no 2 : Langage et société

Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner

Volume 12 / no 2 : L'énonciation

Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir

Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma (épuisé)

Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité

Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité

Volume 15 / no 2 : La traductique

Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé)

Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène

Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres

Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythmes

Volume 18 / no 2 : Discours : sémantiques et cognitions

Volume 18 / no 3 : La reproduction photographique comme signe

Volume 19 / no 1 : Narratologies : États des lieux

Volume 19 / no 2 : Sémiotiques du quotidien

Volume 19 / no 3 : Le cinéma et les autres arts

## FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veuillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume \_\_\_\_ n° \_\_\_\_.

|             |                       |
|-------------|-----------------------|
| Canada      | 25\$ (étudiants 12\$) |
| États-Unis  | 30\$                  |
| Autres pays | 35\$                  |

Nom : \_\_\_\_\_

Adresse : \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,  
Université du Québec à Chicoutimi  
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de la maquette et de l'iconographie.

**Protée** fait aussi une large place à la production culturelle «périphérique» et aux aspects «régionaux» des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles divers et /ou des chroniques et comptes rendus.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins quatre contributions (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit douze (12) articles de vingt (20) pages dactylographiées). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue pour les sections «articles divers» et «comptes rendus» sont envoyés à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois (3) mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont priés de respecter le protocole de rédaction de la revue.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numérotter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italiques, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Édition du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;

6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:

BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette;

7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles d'A.V. Thomas (*Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1956) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue est produite sur *Macintosh* à l'aide du logiciel *Word*. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (*IBM-PC* ou compatibles – «format» DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) «bien contrastées» sur papier glacé 8" x 10".

